

سَيِّدُ
قُطْبِ

كِتَابُ
وَشَخْصِيَّاتٍ

دار الشروق

سید قطب

کُتُبُ وَ شَخْصِیَّاتِ

دارالشروق

الطبعة الثالثة

١٤٠٣هـ - ١٩٨٣م

جميع حقوق الطبع محفوظة

دار الشروق

بيروت : ص : ٨٠٦٤ - هاتف : ٣١٣٥٥٩ - ٣١٣١٠١ - برقية : الشروق - تليكس : SHROK 20173 L.R.
القاهرة : ١٦ شارع جود جدي - هاتف : ٧٧٤٨١٤ - ٧٧٤٥٧٨ - برقية : الشروق - تليكس : SHROK UN 93091

اهداء

إلى هذا المثلأ من الأدباء والشعراء والقصاصين والباحثين ، الذين أوحوا إلى
بهذه الفصول نقداً لأعمالهم الأدبية . . . أهدي هذا الكتاب . . . رداً للفضل ،
واعترافاً بالجميل .

فاذا غضب منهم من غضب ، ورضي منهم من رضي . فعذري إلى أولئك ،
وعذري إلى هؤلاء : أني لم أقصد إلى إغضاب أو إلى إرضاء . وإنما هي المرأة
أرفعها لهم ، ليروا فيها صفحتي الوجه ، الذي لم يروا منه من قبل إلا الصفحة
الجميلة . . . ولكل وجه صفحتان !! !

سيد قطب

وَضَيفَةُ النِّقْدِ

النقد الأدبي فصل متخلف في المكتبة العربية ؛ ولكن هذا التخلف هو الوضع الطبيعي للأمر . فالنقد هو عملية الوزن والتقويم ؛ فلا بد أن تسبقه عملية الخلق والانشاء . لابد من وجود المادة الفنية التي يزنها الناقد ويقوّمها .

ولقد وجد فصل النقد الأدبي في المكتبة العربية القديمة ؛ ولكنه - في غالبه - كان نقد ألفاظ وعبارات ، لا يكاد يجاوز هذه المنطقة . فاذا جاوزها تناول المعاني من حيث هي معانٍ ؛ ولم يحاول - إلا نادراً - أن يحسب حساباً لنفس القائل وطبيعته ، كما أنه لم يحاول قط أن ينظر إلى خصائص الشخصية في الأدب ، من الناحية النفسية . فاذا نظر إلى هذه الناحية فانما ينظر إلى التعبير من حيث هو ألفاظ وتراكيب ومعانٍ ، لامن حيث هو خاصة فكرية ، وسمّة نفسية ، وطريقة شعورية .

وعلى أية حال فقد جمدت قوالب النقد حوالي القرن الرابع ، وأصبحت قواعد محفوظة ، وطرقاً مرسومة . ولم يتعد النقد - في الغالب - النقل عن كتب النقد السابقة بلا زيادة تذكر . وبقي الأمر على هذه الحال نحو تسعة قرون !

ومنذ ثلاثين عاماً فقط نهض الأدب العربي نهضته الحقيقية ، فنهض فصل النقد كذلك . ولكن ماذا كان أمام النقد من المادة الفنية في هذا الأوان ؟

يكفي أن ننظر إلى المكتبة العربية في ذلك الحين فنراها خالية من أعمال : العقاد، وطه حسين، والمازني، وشكري، وتوفيق الحكيم ، وهيك ، والزيات ، وأحمد أمين ، والرافعي ، وتيمور . ثم من شعراء الشباب وكتّابهم وقصاصيهم وباحثيهم وهم كثيرون في مصر والعالم العربي . لتدرك خواء هذه المكتبة وعجزها عن إمداد الناقد الأدبي بمادة عمله الأولية .

فلم يكن أمام النقاد في ذلك الحين إلا مجرد التعريف بالأدب العربي القديم ، وبالأدب العربي الحديث . وكلاهما كان في منزلة واحدة من البعد عن التفات القراء في ذلك الزمان . وكلاهما كان التعريف به ضرورة لازمة للنهضة الأدبية التي عمرت المكتبة الحديثة في خلال الثلاثين عاماً الأخيرة .

نعم وجد إذ ذاك نوع من النقد — ولكن عمله الأول كان هو الهدم . الهدم القاسي المصحوب بكل ضجبات الهدم وفرقعاته . فلقد كانت الضجة والفرقة في ذلك الحين هي العمل المجدي الوحيد ، لا يقاط الفالين السارين في مسارب الجلود القديم ...

وكتاب « الديوان » للعقاد والمازني ؛ كان معول الهدم الذي يسبق البناء . ولقد صدر بعده بقليل كتاب آخر يضرب على نغمته ، ولكن في هـدوء ، ذلك هو كتاب « الغربال » لميخائيل نعيمة .

ولم تصدر خلال فترة طويلة كتب في نقد الأدب المعاصر ، اللهم إلا كتاب « على السفود » للرافعي ، وكتاب « رسائل النقد » لرمزي مفتاح . وإنما نسميها نقداً من باب التجوز ، إذ أن مكانها الحقيقي هو فصل « الهجاء » بكامل معناه ! ثم كتاب « شوقي » لأنطون باشا الجميل وهو استعراض لفنون القول عند شوقي .

ولكن ظهرت مقالات متفرقة للعقاد ، والمازني ، وشكري ، وطه حسين ، وأحمد أمين ، والزيات . ثم ظهر كتاب « شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي » للعقاد . وهو دراسة وافية للمدارس الفنية للشعر في ذلك الجيل .

وأخيراً صدر كتاب « في الميزان الجديد » لندور . وهو مجموعة مقالات في النقد السريع لبعض الأدباء والشعراء ، يحالفها التوفيق كثيراً حين تعرض للقواعد العامة ، ويجانبها الصواب كثيراً حين تعرض للنموذج والمثال . والنقد الحقيقي في اعتقادي هو صحة الحكم على المثال .

وفي العام الماضي ظهر كتاب « دفاع عن البلاغة » للزيات . وهو بحث عام في البلاغة ، لا يتعرض لنقد المعاصرين إلا قليلاً .

وكذلك ظهر كتاب « فصول في النقد » لطله حسين ، وهو كما يدل اسمه عليه ، فصول متفرقة سبق نشرها مقالات في الصحف والمجلات .



من هذا الاستعراض السريع ندرك حداثة فصل النقد في المكتبة العربية ، وصفره عن سائر الفصول . ولكن هذا — كما قلت — هو الوضع الطبيعي للأمور ...

وإنه ليخيل إلي أن المكتبة العربية الحديثة قد أصبحت تستحق « ناقداً » ففيها أعمال أدبية ناضجة ، وفيها مذاهب فنية متبلورة ، كما أن فيها محاولات واتجاهات تستحق الاهتمام . فالناقد خليق أن يجد له عملاً في هذه الظروف الجديدة ...

ولكن ماهو عمل الناقد على وجه التحديد ؟

للناقد عملان أساسيان : عمله في الجو العام ، وعمله مع كل مؤلف على حدة . فأما عمله في الجو العام ، فهو التوجيه والتقويم ، ووضع الأسس ، وتشخيص المذاهب وتصوير أطوارها ومناهجها .

وأما عمله مع كل مؤلف ، فهو وضع « مفتاحه » في أيدي قرائه الذين يقرؤون أعماله متفرقة ، ولا يدركون الطبيعة الفنية التي تصدر عنها هذه الأعمال ؛ ولا يتعرفون إلى شخصيته المميزة الكامنة وراء كل عمل .

وهذا « المفتاح » ضروري للتعريف بالأديب . وإلا كان النقد عملاً جزئياً ليس وراءه كبير طائل بالنسبة للقراء . ونقد كتاب دون تصوير « الشخصية » القائمة من وراءه ، إنما هو عمل ناقص لا يؤدي إلى شيء في هذا الباب .

لا . بل إن هذا « المفتاح » ضروري للمؤلف نفسه ، لا لقرائه وحدهم . فكثير من المؤلفين لا يعرفون أنفسهم ، ولا يلتفتون إلى خصائصهم . وهم يستفيدون من الناقد الذي يضع المرآة أمام وجوههم ، ليتبينوا فيها ملامحهم الأصلية ...

وليس من وظيفة الناقد أن يغير طبيعة المؤلف . ولكن من وظيفته أن يعرف هذه الطبيعة ، ويبلورها ، ويقيس أعمال المؤلف بها ، ويهديه إليها إذا ضل أو انحرف في فترة من فترات الضعف والكلال :

وكما تناول الناقد أحد المؤلفين مرة ، يجب أن يصبح هذا المؤلف « معرفة » عند القراء . لا من حيث الشهرة والبروز . ولكن من حيث تميز الملامح ، ووضوح الخصائص ، وكشف الطبيعة الفنية الكامنة وراء أعماله على وجه العموم ...



على هذه الأسس سرت في هذه الأصول ، وأسميتها : « كتب وشخصيات » لأنني حاولت أن أصور « شخصية » كل أديب تناولت أحده « كتبه » بالنقد . فالكتاب وصاحبه في هذا الكتاب موصوفان مرسومان ميزان .

ولم يكن من همي هنا أن أقوم بدراسات مطولة عن « الشخصيات » التي تناولتها بالحديث . فقد كان حسبي أن أضع « مفتاح » كل شخصية في أيدي القراء ، ومن أراد الدراسة المطولة قام بها لنفسه ومعه هذا « المفتاح » !

ولم يكن من همي كذلك أن أضع أصولاً وأسساً نظرية مطولة للنقد . فلقد آثرت أن أقلل من عرض هذه الأسس النظرية بقدر الامكان ، وأن أبقيا لمواضعها عند نقد « المثال » . إيماناً مني بأن النقد الحقيقي هو صحة الحكم على المثال ...

على أن القارئ سيجد هذه الأسس واضحة متفرقة في مواضعها . في فصول الشعر ، والقصة ، والأقصوصة ، والمسرحية ، والتراجم ، والبحوث الأدبية والاجتماعية ، عدا ما يجده منها في الفصول الأولى من الكتاب .

وكذلك لم أتبع التسلسل التاريخي لنشأة كل فن من الفنون التي تناولتها هنا ، لأن « الكتاب » و « الشخصية » هما المقصودان . أما الدراسة التاريخية المسلسلة فلها كتاب آخر سيلي هذا الكتاب .

واقصد حرصت على أن أتناول هنا « شخصيات » من جميع الأنماط والمستويات والاتجاهات . ومن شتى البلاد الناطقة بالعربية . وإذا كانت الغالبية من المصريين فليس ذلك عن تشيع ؛ ولكنها ظروف النهضة الأدبية ، التي جعلت مصر هي السابقة في هذه الفترة من التاريخ .

وكذلك حرصت على أن أتناول « كتباً » في شتى فروع النتاج الأدبي . في الشعر ، والنقد ، والقصة ، والأقصوصة ، والمسرحية ، والتراجم ، والصور الانتقادية ، والبحوث الأدبية ، والتاريخية ، والاجتماعية والفلسفية ، على قدر الامكان ...

فاذا لاحظ القارئ ، أن جميع هذه الشخصيات والكتب الكثيرة تجمعها في الواقع مذاهب فنية أقل عدداً ، وأنه كان يمكن دراستها على هذا الأساس العام . فإني أقر القارئ على الشطر الأول من هذه الملاحظة . ولكنني أقرر له أن الدراسة على هذا الأساس العام لاتجزئ عن هذه الدراسة الشخصية . وقد أعددت للمذاهب الفنية مع الدراسة التاريخية كتاباً آخر هو « المذاهب الفنية المعاصرة » وأرجو أن أوفق قريباً إلى إصداره . إن شاء الله .

المؤلف

في أصول النقد

النقد والفن

نحن نتمتع على الألفاظ في تصور خواطرنا ، وإبراز المعاني التي نجول في أذهاننا ، والأحاسيس التي تحتلج في نفوسنا .

ويوماً ما كان أسلافنا يؤدون هذه الأحاسيس وتلك المعاني بالإشارات والأصوات المبهمة ، أو بالإشارات والألفاظ جميعاً ...

وقد يصل أحفادنا إلى طريقة أخرى لفهم غير الألفاظ المنطوقة أو المكتوبة فقد يتم الفهم بينهم مثلاً عن طريق الاتصال الشعوري والفكري المباشر ، وشيء من هذا يقع الآن في التنويم المغناطيسي والايحاء !

أردت أن أقول — بهذه المقدمة — إن الألفاظ التي نتخذها اليوم لفهم ، إنما هي وسيلة لا غاية ، وإنها رموز ظاهرة لمعاني ، وأحاسيس مضمرة ؛ وإنها تستمد قيمتها الحقيقية من قيمة ما ترمز إليه . بقدر ما تستطيع الكشف عن هذا الذي ترمز إليه .

والألفاظ — في هذا — كالعملة الورقية المضمونة برصيد من الذهب . ونحن نتعامل بها حسب ما ترمز إليه من الرصيد . ولا بد لكي تثق بها وتداولها أن تكشف لنا عن هذا الرصيد الذي تساويه !

والألفاظ التي نتعامل بها الآن لم تضعها نحن ولم نشترك في وضعها ، وقد تم هذا في عصور سحيقة ، تمد بالقياس إلينا ، في طفولة الإنسانية . فكان من أثر هذا أننا نراها اليوم ألفاظاً غامضة بمجمل الدلالة ، وكثير منها ليس له في أذهاننا معنى دقيق محدد .

وقد لا يظهر هذا في « أسماء الذوات » ولكنه يظهر واضحاً في « أسماء المعاني » حيث تصلح اللفظة الواحدة للدلالة على عشرات الصور والحالات المتعلقة بالمعنى الواحد ، تختلف في اللون والدرجة ، ويبقى اللفظ الدال عليها واحداً في جميع الأحوال .

خذ مثلاً كلمة « الحب ». فانظر : كم من الصور تنطوي تحيها ، وكم من الأحاسيس تعبر عنها . وهي لفظة واحدة لاتفرق بين حالة وحالة ؛ إلا في سياق معين تقاس به مقدرة القائل على الأداء ، وتكشف فيه اللفظة عن رصيدها المذخور من الحس والشعور .

ما مدلول لفظة « الحب » ؟

أولاً : بالقياس إلى ما يَحَبُّ : تراه حب الحياة ، أم حب الطبيعة ، أم حب الجمال الحي ، أم حب الوطن ، أم حب الأسرة ، أم حب الأصدقاء ، أم حب النفس ، أم حب المجد ، أم حب المال ، أم حب الجنس ، أم حب الفن ، أم حب الدين ... الخ ما يصح أن يكون محبوباً في الحياة ؟

وثانياً : بالقياس إلى نوع الحب : تراه الحب البريء أم الحب المشوب ؟ وحب الألفة الوثيدة أم حب المفاجأة الهاجمة ؟ وحب الأثره والغلبة أم حب التضحية والايثار ؟ وحب الاستعلاء والسيطرة أم حب التفاني والامتزاج ؟ وحب الشهوة العارمة أم حب القداسة المتصوفة ... أم هو الحب الذي تتداخل فيه شتى هذه الظلال والألوان ؟ !

وثالثاً : بالقياس إلى درجة الحب وحالته : تراه الحب الصاعد إلى الآفاق أم الهابط إلى الأعماق ؟ وهو المقبل يكسب كل يوم ويربي أم هو المدبر يخسر بالزمن ويذوي ؟ وهو الثائر العنيف أم الهادئ الراضي ؟ وهو المكروه المملول أم المتطلب المرجو ؟ أم هو الحب الذي فيه من هذا وفيه من ذلك وفيه من ذاك ؟ !

كل هذا وعشرات من أمثاله تجمله لفظة « الحب » الواحدة ، ويفصله الاحساس الواسع المحرب لهذه الصنوف والأشكال .

ومثل الحب : البغض ، والغيرة ، والحنان ، والقسوة ، والمروءة ، والندالة واللذة ، والألم . إلى آخر « أسماء المعاني » التي تحمل مدلولاتها هذا الاجمال ، وتتسع بعد ذلك لعشرات من الصور والأحوال .

وبديهي أن واضعي اللغة الأوائل لم تكن خواطرم تردحم بكل هذه الصور لأن أحاسيسهم وأذهانهم لم تكن مرت بتجارب كالتي مرت بنا . فكانت اللفظة الواحدة تشع في أذهانهم صورة واحدة ، أو عدة صور ، مقيدة على كل حال ، بمدى تجاربهم في عالم الحس والخيال .

والذين جاؤوا من بعدهم لم تحفزهم حاجة ملحة إلى وضع ألفاظ جديدة ، مفصلة على قدر كل حالة من الحالات ، لأنهم وجدوا في إيهام الألفاظ الموسوعة من قبل وإجمالها ومرونتها ما يساعدهم على تحميلها صوراً وأشكالا وحالات جديدة لم تخطر على قلوب واضعيها الأولين .

بل لعلمهم — وبخاصة رجال الفنون — قد ارتاحوا إلى هذا الغموض المبهم ، ووجدوا فيه من الجمال ما يتسق مع خواطرم وأحاسيسهم ، وفيها قسط من الغموض والابهام لا مفر منه بحكم أن مشاعرهم وأخيلتهم هي الأصل في العمل الفني وهي غامضة إلى حد ما . لا بل زادوا على هذا أن جعلوا كثيراً من « أسماء الذوات » « أسماء معاني » على نحو من المجاز . مثل كلمة « كتابة » وأصلها « القيد » وكلمة « شرف » وأصلها « المرتفع » كما جعلوا بعض أسماء المعاني لمعاني أخرى اصطلاحية مثل كلمة « صلاة » وأصلها « الدعاء » وكلمة « زكاة » وأصلها « الطهارة » . . . وذلك — فيما يبدو — كان تفادياً من وضع ألفاظ جديدة !

ولعل القدرة على وضع الألفاظ كانت خاصة في طفولة الانسانية وفي الشعوب البدائية ، ثم ماتت أو فترت بعد عهد معين من الرقي والتطور . فأصبحنا الآن نعاني صموبة جدية في وضع ألفاظ جديدة لما يعرض لنا من شؤون الحياة !



وأنا أزعم أن اللفظ الذي لم ينبعث من فم القائل إلا بعد وجود صورة معينة يرمز إليها في ذهنه ... هو كذلك لا ينشئ في ذهن السامع صورة لاعهد له بها من قبل . ولكنه يقتصر على استدعاء الصورة أو الصور الكامنة في نفسه ، والتي يرمز لها هذا اللفظ عنده .

وقد يختلط علينا الأمر في بعض الأحيان ، فنحسب أن لفظاً معيناً قد أنشأ في أنفسنا إنشاء صورة لاعد لنا بها البتة . وتفسير هذا أن هذه الصورة لا بد أن يكون لنا بها صلة سابقة ، نتيجة لتجربة شخصية أو إنسانية ، ثم خفيت علينا وبعدت عن وعينا ، حتى استدعاها ذلك اللفظ حين سمعناه أو قرأناه .

فكلمة « الجبل » مثلا لا تدل على شيء البتة في ذهن من لم ير جبلا ، أو مرئياً ما يقرب إلى ذهنه صورة الجبل . وقد تصور له شكلاً من الأشكال هو أبعد ما يكون عن شكل الجبل المعروف كما يقع كثيراً للكفوفين وللأطفال .

وهذه الكلمة نفسها تشع في ذهن من رأى جبلا واحداً ، صورة واحدة هي صورة الجبل الذي رآه ، بينما هي تشع خمس صور لمن رأى خمسة جبال مختلفة الأشكال ، وتشع عشر صور لمن رأى عشرة جبال مختلفات ، وهكذا .

ومثل هذه كلمات : قط ، وكلب ، وحصان ، وشجرة ، وزهرة ، ونبات ... إلى آخر أسماء الذوات .

أما المعنى الذهني المجرد ، المنتزع من جميع الأشكال ، والذي لا يتقيد بشكل من هذه الأشكال ، فلا يكاد يقيم في الذهن لحظة ، ثم يأخذ الخيال في استعراض الشكل أو الأشكال التي يستدعيها هذا اللفظ في الحال .

وإذا صح هذا في « أسماء الذوات » وهي قريبة الإدراك سهلة التصور ، والاختلاف فيها محدود لأنها موكولة — في الغالب — إلى الحواس ، فكيف يكون مقدار الاختلاف في إشعاع ألفاظ المعاني . كالحب والبغض ، والمروءة والنذالة ، والذكاء والغباء ، واللذة والألم ؛ ثم كم يكون الاختلاف فيما تشعه — بعد ذلك — النصوص التي تتولى تصوير عاطفة من العواطف ، أو خيالاً من الأخيلة أو حالة من الحالات النفسية على وجه الاجمال ؟

وقد يكون هذا الاختلاف نعمة جميلة في عالم الفنون بما يجدد من أنماط القول وصور الأداء ، وبما يعرضه في عالم النفوس ، وغرائب الشخصيات . ولكنه — مع

هذا أو بسبب هذا - يخلق لنا عناء بعد عناء ، بتعارض الآراء في الأثر الأدبي الواحد ، بل الأداء الفني الواحد ، بالقياس إلى ما يشعه من الصور في الأذهان ، وما يستحضره من الحالات في النفوس .



وهنا نصل إلى النتيجة الأولى من هذا البحث . وهي مناقشة مدى حق القارئ في نقد ما يلقى إليه من الأعمال الفنية ، والحكم عليها حكماً موضوعياً على قدر الامكان .

ليس الناس سواء في تجاربهم الحسية والنفسية في الحياة . وبعضهم - ولا شك - أغنى من بعض في رصيد هذه التجارب .

وأسباب الفنى والفقر في هذا الرصيد كثيرة متنوعة . فقد ترجع إلى سعة الطبيعة النفسية أو ضيقها ، وقوتها أو ضعفها ، وعمقها أو سطحيته . وقد ترجع إلى اللون الذي تصطبغ به هذه الطبيعة ، فتهش لهذا اللون من الاحساس أو ذاك وتفتتح لمظاهر من الحياة دون الأخرى كأن تفتتح لمظاهر الضخامة والعنف والجوح في الكون وتنقبض عن مواطن الدعة والهمس والخفاء ... الخ

وتبعاً لهذا الاختلاف في الرصيد النفسي الحزون ، تكثر الصور التي يشهها اللفظ أو التعبير عند القارئ أو تقل . ويقوى أو يضعف استعداده لتلقي صور النفوس ، وأغاط الشخصيات . ويتسع أو يضيق إدراكه لأطياف الجمال التي تموج بها الفنون كما تموج بها الحياة .

ونخلص من هذا إلى النتيجة الأولى التي أعنيها من مقدمات هذا البحث . وهي: أن حق الناقد في الحكم على صحة الحالات النفسية والصور الفنية رهن بالنسبة بين رصيده ورصيد الفنان من الآفاق النفسية ، والتجارب الفنية على السواء .

ذلك أن الفنان قد تزخر نفسه بصور وحالات ليست شائعة ، لأنها من

خصوصياته أو امتيازاته ؛ وقد يختار من صور الأداء ما يتسق مع صور الاحساس فيجئ ناقد لم تنهياً طبيعته لادراكها ، أو لم يقرأ لها نظيراً في الأنماط السابقة ، فيرى خطأ في التصور والاحساس ، أو انحرافاً في التصوير والأداء . بينما هي من مطالب الحياة الأصيلة من ذلك الفنان ، للتنوع في الأنماط والألوان !



ونسمع أحياناً أن بعض النصوص أو الآثار الفنية صعب الفهم عند الكثيرين . وهنا يجب أن نقف لنسأل عن نوع الصعوبة .

فهناك صعوبة منشؤها التعبير . وصعوبة منشؤها التصور .

والصعوبة الأولى سهلة ميسورة الحل ، وعلاجها هو المعجم والدراسة اللغوية ، والاطلاع على طرق التعبير المختلفة . أما الصعوبة الثانية فهي المسيرة حقاً ، لأنها تتعلق بما هو أعمق من الألفاظ والمبارات .

ذلك أن خصوصية الصور النفسية والحالات الوجدانية قد تحتاج إلى طبائع خاصة ذات رصيد إنساني وفي ضخم ، يؤهلها لاستيعاب ما ترمز إليه النصوص ، التي قد تكون سهلة التركيب ، واضحة الأداء . لاصعوبة فيها ولا تعقيد .

وهنا نصل بالحديث إلى النتيجة الثانية لمقدمات هذا البحث : وهي أن صعوبة الفهم أو سهولته ، ليست راجعة في الحقيقة إلى غرابة اللفظ ووعورة التركيب . فهذه صعوبة سهلة حلها ميسور ؛ ومرجعها - كما قلت - إلى المعجم وإلى التمرس بالأساليب . إنما الصعوبة التي تحتاج إلى الطبيعة وإلى التجربة معاً ، هو صعوبة التصور والادراك ، بسبب نقص الرصيد النفسي من التجارب الحسية والذهنية والروحية ، وفقر الطبيعة من الذخيرة الموهوبة ، التي تهيئها للفن الرفيع .

وإنك لتجد في بعض الأحيان من يجادل في نص أدبي ، يقول لك : ما معنى هذا ؟ فإذا حاولت أن تفسره لم تجد قاصراً عن فهم ألفاظه وتراكيبه . ولكنه

عاجز عن تملي الحالة النفسية التي يرمز هذا النص إليها . فاذا حاولت أن تدله على موضع النقص في استعداده الفني ، لم يجسد إلا أن يقول لك : إذا كنت أنا دارس اللغة وآدابها لا أفهم هذا القائل ، فلمن يقول ؟ !

إن المدى بعيد جداً بين معرفة مدلول الألفاظ اللغوي في النص الأدبي ، واستحضار الصورة النفسية التي يشعها . وهذا مثل ذلك ضروري للادرالك الصحيح .

وأضرب هنا مثلاً قد يكون ضرورياً للإيضاح :

يقول القرآن الكريم : « والصبح إذا تنفس » .

فماذا تعني هذه الألفاظ عند الكثيرين من دارسي اللغة العربية ؟

إنها تعني : « استعارة مكنية في الصبح الذي شبهناه بانسان ، وحذفنا المشبه به ، ورمزنا إليه بشيء من لوازمه وهو « تنفس » .

أو هي تركيب جميل ذو إيقاع موسيقي ، حين نقرنه إلى الآية قبله : « والليل إذا عسعس ، والصبح إذا تنفس » .

فأين هذا مما يشعه هذا التعبير في النفس الشاعرة ، من الحياة المفاضة على الطبيعة ، والأنس بهذه الحياة التي تتنفس في كل حي ، من الزهرة المتفتحة للندى إلى الطير التيقظ من الكرى ، إلى الانسان التطلع إلى الضياء ؟

وأي هذا من الحركة الويدة المستشرقة للضوء والحياة ، تصورها لفظة « تنفس » وجرسها الخاص ، وإيقاع التعبير كله . وكأن كل كائن في هذا الوجود يفتح رثيته لنسيم الصبح البليل ، وينفض الكرى عن عينيه في استبشار وديع !

إن الفرق بين النظرة الأولى والنظرة الثانية ، هو الفرق بين اللفظ الجامد والمعنى الطليق . وهو الفرق بين الدمية الميتة والحورية الراقصة في سباحات الخيال . وهو نفسه الفرق بين تصور « البلاغيين » للجمال الفني وتصور الفنان !

ويقول « توماس هاردي » في خسوف القمر (١) :

« ظلك أيتها الأرض — من القطب إلى المحيط — يدب الآن على شعاع القمر الضئيل في سواد لاشية فيه ، وسكينة لا يتخلجها اضطراب ؛ وإني لأنظر إليه فأعجب كيف يستوي هذا الظل المنسوق ، وذلك الجرم الذي أعرفه لك مواراً بالقلق والحيرة ؟ وكيف تتفق هذه الصفحة الراضية كأنها الطلعة الالهية ، وأقطار عليك أيتها الأرض تموج الساعة بالأحزان والكروب ؟

« وأسأل : أهذا الشبح الصغير كل ما يطرحه الفناء الزاخر من الظلال على ساحة الفضاء ؟ حكمة الله أراد بها عالم الانسان ، مجتمعة كلها في حيز هذا القوس المرسوم . كذلك يكون مقياس الكواكب لما تبديه الأرض ، ويكشفه عليها الزمان : من أمة تنحرأمة ، ورؤوس تغني بالهواجس ، وأبطال غالبين ونساء أجمل من طلعة السماء .

وليس في هذا الكلام — في نصه العربي هنا — صعوبة في اللفظ ولا في المعنى . ولكن الصعوبة الحقيقية في إدراك صدق هذا الكلام وجماله ، ولحظة السخرية العميقة البادية عليه في هدوء ورزانة . السخرية من ضجة الحياة والأحياء في هذا الكوكب الأرضي ، حتى ليحسبون الكون كله مشغولاً بهمومهم الكبيرة لديهم ، الهينة لديه إلى حد أن لا يحس بها ولا بهم إلا بمقدار ما يرتسم هذا الظل الضئيل للأرض على وجه القمر ساعة الخسوف ... السخرية ببعد ما بين « هذا الظل المنسوق وذلك الجرم الذي أعرفه لك مواراً بالقلق والحيرة » كما يقول الشاعر الساخر العظيم :

إن الصعوبة الحقيقية هنا هي هذا التصور النادر لصغر الكوكب الأرضي وما فيه ومن فيه ، وتصويره على هذا النحو في قالب في يلقي هذه الظلال النفسية : ظلال السخرية العميقة « والابتسامة الباهتة على شفقي فنان !

(١) ترجمة الامتاذ العقاد .

ويقول « تاجور » شاعر الهند العظيم :
« لقد أمسكت يديها ووضعتها على صدري .
« وحاولت أن أملأ ذراعي من وداعتها ، وأن أسلبها بسمتها العذبة بقبلائي .
« آه . وأن أشفي هيمان عيني من نظراتها العميقة .
« ولكن أين هي ؟
« من ذا الذي يستطيع أن ينزع زرقة السماء ؟
« وحاولت أن أمسك بالجمال ، فأفلت مني ، ليترك بين يدي الجسم وحده .
« وأعود حيران متعباً .
« كيف ينبغي للجسد أن يلمس الزهرة التي لا يقدر على لمسها غير الروح (١) »
وليس في الألفاظ ولا معانيها صعوبة . إنما الصعوبة في إدراك هذه الصوفية العميقة السمجة الشفيفة . صوفية الروح الوديع التي تسخر في رحمة حنون من محاولة الملك العنيف ، والاحتجان الغليظ ، للجهل الوديع والروح المشاع . صوفية الفناء السمع في الروح العام بلا احتجاز ولا تملك ولا احتياز !
ولا يفوتني أن أنوه هنا بطريقة الأداء ، وجمال تصويرها لهذا الشعور الفريد .
فـ « تاجور » قد اختار هنا أن يصف لنا « التجربة » التي قام بها ، وأن يطلعنا على نتائجها واحدة واحدة . وأن يقف معنا هو وتجربته ونتائجها ، لنشاركه كل خطوة فيها ، ولتمتلىء مشاعرنا بالحقيقة الشعورية التي اهتدى إليها . حتى إذا وصل إلى النهاية فقال :
« كيف ينبغي للجسد أن يلمس الزهرة التي لا يقدر على لمسها غير الروح » ؟
كنا قد وصلنا معه إلى هذه الشفافية الروحية الصوفية . ولو أنه ألقى بها إلينا معاني مجردة لحرمتنا لذته مشاركته هذه التجربة الفريدة .
ولطريقة الأداء قيمتها إذن في تصوير الأحاسيس الرفيعة ، وإشاعة الشعور بها في نفوس الآخرين ، بمقدار ما تطبق هذه النفوس تصور تجارب الآخرين .



ونتيجة ثالثة أحب أن أخرج بها من مقدمات هذا البحث .
إن الطبائع الفنية الممتازة ، والنفوس الغنية الموفرة الرصيد ، أقل عدداً في هذه الحياة من الطبائع الشائعة المكرورة والنفوس المحدودة التجارب .
وينشأ من هذا أن الفن العادي المريح ، الذي لا يكلف النفوس عناءه في التصور ، ولا جهداً في الإدراك ، أشد صيرورة من الفن الممتاز — مالم تتدخل في الأمر عوامل أخرى غير العوامل الفنية البحتة — لأن كثرة القراء في كل جيل يعجبها الفنان المريح ، الذي لا يعلو على طبائعها كثيراً ، بل يشايعها في تصورها وإحساسها بالحوادث والأشياء ، وتجسد في فنه صدى تجاربها النفسية المحدودة . وطبائعها الشعورية الشائعة .

ولكن الخلود لا يكتب إلا للذوي الطبائع الضخمة ، الذين قد يلمون في الطريق بما هو شائع مشترك في النفس الانسانية ، ثم يحلقون في آفاقهم الخاصة ، حيث يرقبهم الناس ، كما يرقبون النجوم البعيدة . يتلقون منها الحرارة والضياء ، وهي بعيدة عنهم في أجواز الفضاء !

وحكم جيل واحد قد لا يكفي . فلا بد من تتابع الأجيال في كثير من الأحوال . لتبين البهرج الزائف الرخيص ، من المعدن الأصيل الثمين .



وحين نستوفي الحديث عن أنماط النفوس ، ونماذج الأحاسيس نرتد إلى التعبير نفسه . ففي ميدانه تتفاضل المواهب ، ويكون للنقد مجال .

وقد أشرت في تعليقي على مقطوعة « تاجور » إلى قيمة « طريقة الأداء » في الفنون الأدبية ، التي قد تكون « الطريقة » فيها حاسمة في تقدير العمل الفني ومستواه . ولكن هذا بحث آخر يلي هذا البحث في الكتاب .

طريقة الأداء في الفن

من طبيعة الحس أن يتلقى المؤثرات فرادى ، وينفعل لكل مؤثر يتلقاه انفعالا مباشراً ، فلا ينتظر حتى يتقصى المؤثرات ذات الموضوع الواحد ، ثم يصدر عليها حكماً عاماً . فهذا من عمل الذهن الذي يجمع التجارب الحسية ، ويكون منها قضية ذهنية أو قانوناً علمياً ، ثم يتخذ من مجموع القضايا والقوانين التي يصل إليها في موضوع واحد أو عدة موضوعات ، مذهباً أو فلسفة ، حسب نوع القضايا والقوانين التي يصل إليها .

والفن موكل بالمؤثرات الفردية والانفعالات التي تثيرها ، والعلم والفلسفة موكلان بالقوانين العامة والمعاني الكلية . وإن كان العلم يسلك طريق الملاحظة الفردية ، ولكن لا ليقف عندها كما يصنع الفن ، بل ليصل منها إلى قانون عام في النهاية .

فالتجربة في العلم وسيلة إلى غاية أكبر منها ، أما التجربة في الفن فهي نفسها مادته الأصلية . وحين يعنى العلم بوصف مراحل التجربة ليصل منها إلى القانون ، يعنى الفن بوصف هذه المراحل ، لأن الوصف ذاته هو الفن الأصيل ، وحينما يصل العلم من تجاربه المتناثرة إلى القانون تفقد هذه التجارب قيمتها إلا من الناحية التاريخية ، ويصبح القانون هو المظهر البارز للامع . أما التجارب في الفن فتبقى أبداً محتفظة بجديتها وحرارتها ، تفعل لها النفس كلما استعيدت أو استعيد وصفها ، لأنها مادة حية مؤثرة على الدوام . ومهمة الفن الأساسية أن يعرض التجارب الانسانية ، وهي غير التجارب العلمية طبعاً ، وأن يصف جزئياتها ويسجل الانفعالات التي صاحبها في نفس من تعرض لها ، ويصور ما أحاط بهذه الانفعالات عند مرورها في نفسه من تصورات وأخيلة ، وكلما كان صادقاً في الاحتفاظ لهذا التصوير بالحرارة التي صاحبها الانفعال ودقيقاً في سرد التفاصيل التي مرت بها التجربة من خلال النفس ،

كان ذلك أدعى إلى اكتمال العمل الفني ، وأضمن لاستجاشة النفوس واستثارة المشاعر والاحساس بالجمال .

ومنشأ هذا كله أن صاحب العمل الفني — في هذه الحالة — لم يستأثر بتجاربه النفسية ، ولم يتزو بانفعالاته التي صاحبها ، بل جعل الناظر في عمله يتابعه فيها خطوة خطوة ، وينفعل معه بها أولاً فثانياً ، ويتحرك خياله ويتأثر حسه ، وتشارك مشاعره ؛ فإذا هو في النهاية صاحب تلك التجربة ، أو شريك لصاحبها على الأقل .

فأما إذا ألقى صاحب العمل الفني بالحقيقة الأخيرة التي انتهى إليها من تجربته أو بالمعنى الكلي الذي حصله من وراء انفعالاته ، فإن الناظر في عمله يفقد هذه المتعة التي أسلفنا ، ويتلقى المعنى المجرد بارداً ، أو يتلقى الحركة الأخيرة وحدها — وهي بالغة ما بلغت من الحرارة — سريعة المرور ، لاتلبث لتستثير الحس والخيال بالمشاركة الطويلة المفصلة .

وإذا كان هذا القول منطبقاً على الفنون بوجه عام ، فانطباقه على فن الأدب أكثر ، لأن الأدب ألفاظ وعبارات ، وهذه وتلك لاتستطيع رسم المعنى الكلي إلا على دفعات ، فاتباع الطريق الفني فيها أسير من اتباعه في النحت والتصوير مثلاً ، إذ النحات أو المصور لا يستطيع أن يعرض تجربته النفسية في تمثاله أو صورته جزءاً جزءاً ، إنما هو يختار حلقة من هذه التجربة توحى بالماضي والمستقبل ، وتدع الخيال يعمل في إكمال التجربة الشعورية بجميع حلقاتها كما انتهت إلى التمثال أو الصورة ، والمعاني والأحاسيس التي ضمنها إياه ، ومن هنا يأخذ كل فن طريقه المناسب لأدواته الميسرة له .

أما الأدب ، فميسور له ، بل محتم عليه ، أن يعرض موضوعه جزءاً جزءاً . وقد يقال : إن العلم والفلسفة هما كذلك يستخدمان نفس الأدوات التي يستخدمها الأدب ، وهي الألفاظ والعبارات . وهذا صحيح ولكن الذي يعين طبيعة العلم وطبيعة الفن هو ما ذكرناه آنفاً ، وهو أن التجربة في العلم وسيلة إلى غاية أكبر منها ، فلا معنى للعناية بوصفها إلا بمقدار ما يؤدي إلى الغاية منها ، أما التجربة في الفن فهي موضوعه ،

ومن هنا تأخذ قيمتها . ولا ينسبنا هذا التعميم أن نذكر بالفارق الأساسي بين طبعي التجارب في العلم والفن ، وما يستدعيه هذا الاختلاف من اشتراك المشاعر والوجدانات في التجارب الفنية ، والاكتفاء بالحواس والذهن في التجارب العلمية .

على أنه يبقى هنالك فارق أساسي آخر يستفاد من الفقرات السابقة ، وهو أن التجربة تفقد قيمتها في العلم بعد الوصول إلى القانون ، ولا تعود تذكر أو توصف إلا من الناحية التاريخية . أما التجربة في الفن فلا تفقد قيمتها أبداً ، وصاحبها مطالب بأن يعيد وصفها بدقة ، وأن يسجل خواطره فيها وانفعالاته بها ، ولا يكتفي حين يحدثنا عنها بأن يلقي إلينا بنتيجتها الأخيرة في نفسه ، بوصف أن تفصيلاتها — كما مرت به — خاصة بشخصه . فهذه التفصيلات الصغيرة هي المادة الحقيقية لفنه ، وبدونها يكون هذا الفن ناقصاً ، لأنه لا يثير في نفوسنا الانفعالات التي أثارها في نفس صاحبه ، وهذه الاثارة هي الثمرة المقصودة من مطالعة الفنون !

طريقة السير في الموضوع إذن هي التي تحدد طابع العمل الفني ، كما أنها هي التي تعطيه بعضاً من قيمته الفنية . وأقول بعضاً لأن طبيعة التجارب الشعورية ، ومدى عمقها وأصالتها ومقدار نفاذها وصدقها ، ودرجة اتصالها بالحياة الكبيرة . كل أولئك ذو أثر في تقويمها وتقديرها كما قدمنا .

وهذا ينطبق على الشعر — كما ينطبق على القصة — بوجه خاص . فالتفصيلات وتصوير الانفعالات الجزئية ، ورسم الطريق التي مرت بها الأحاسيس النفسية ، والتصورات والخيالات التي صاحبها أولاً فأولاً ، هي المادة الأساسية وهي السمة التي تضمن الاستمتاع الكامل بالأثر الفني دون إغفال للقومات الأخرى المتعلقة بالموضوع ذاته ، وبنوع الاحساس ومداه وعمقه وسعته وصدقها ، وكلما كان الشعر أقرب إلى طريقة القصة في سرد الانفعالات والأحاسيس المتتابعة وتصوير جزئيات الشعورات والتصورات المصاحبة لها ، كان أسرع إلى إثارة الوجدانات الماثلة في نفوس القراء ، وأنجح في أداء مهمته ، وأقرب إلى طبيعة الفن منه إلى طبيعة العلم أو إلى طبيعة الفلسفة .

ولست أعني أن يكون الشعر قصة . ولكن أريد بالضبط أن يسلك طريقها في العناية بجزئيات الأحاسيس وبصور الانفعالات ويرسم الجو النفسي المصاحب لها في الطريق . وتعبير آخر أن يكون هو قصة الأحاسيس والانفعالات التي يتناولها ! ومن طبيعة أن يكون الشعر قصة الأحاسيس والانفعالات ، أن تكون عنايته بالصور والظلال أكبر من عنايته بالمعاني والقضايا ، فهذه القصة ستسجل صور الحوادث والظلال النفسية التي تلقى في الحس أكثر مما تسجل المعاني الذهنية الكلية المجموعة من التجارب الجزئية ، والقضايا العامة التي تنتهي هذه المعاني إليها .

وعلى ضوء هذه القواعد نستطيع أن ننظر في الشعر العربي ، وحين نجرد أنفسنا من التعصب لهذا الشعر نرى أن طابع المذهب العامة المتبلورة ، والقضايا الذهنية الكلية ، هو الذي يغلب عليه .

وبطبيعة هذه الظاهرة في الشعر العربي نجهد ميل إلى أن يلقي المعنى العام النهائي إلقاء ، وأن يطالع القارئ بنتيجة التجربة النفسية لا بطريقة . فطريقة سيره في موضوعه لا تدع للقارئ فرصة المشاركة الجزئية البسيطة التي تشغل الحس وتستثير الخيال ، وتستجيش الانفعالات كاملة كما مرت بالمؤلف نفسه ، ولا تترك لهذا القارئ إلا الانفعال الأخير الذي انتهت إليه تجربة المؤلف ، والمعنى الذهني العام المستفاد من هذه التجربة على العموم ، وحتى في المرات التي سار فيها سيرة القصة في عرض الموضوع كانت عنايته بتسجيل الحادثة أشد من عنايته بتسجيل الانفعال المصاحب لها ، والصور التي ارتسمت فيها ، والتصورات والتخيلات التي واكبتها .

وأقرب مثل يحضرني على هذا ، هو قصيدة عمر بن أبي ربيعة الطويلة الجيدة - بالقياس إلى نظائرها في الشعر العربي - وهي القصيدة الرائية التي مطلعها :

أمن آل نعم أنت غاد فمبكر غداة غدا أم رائح فمبكر

فلقد قص فيها زيارته لحبيته خلصة في فحة الليل ، ومفاجأتها بهذه الزيارة والرقباء كثيرين وأهلها به يتربصون ، ثم وصف الليلة وحوادثها ، ومفاجأة النور

لها ، وخوفها من افتضاح أمرهما ، واستعانتها بأختيها ، والاحتيا ل له بالخروج معها بلبس ملابس النساء ... الخ .

وطرافة التصوير في هذه القصيدة لاشك فيها ، إلا أنها في عمومها قصة حادثة لاقصة نفس ، وتاريخ واقعة خارجية لا تاريخ تجربة شعورية ، ومثلها في طريقتها كثير نوعاً في الشعر العربي . أما قصص الأحاسيس والشعورات والتجارب النفسية فقليل قلة ظاهرة .

ويحسن أن أضرب هنا مثالا :

يقول الشاعر الانكليزي « هوسمان » تحت عنوان « إلى السوق أول مرة » :

« يوم أنشأت أذهب إلى السوق ، أوائل عهدي بالأسواق .

« كانت الدراهم في الكيس جد قليل

« وكم طال بي النظر ، وكم طال بي الوقوف

« على أشياء في السوق لا تنال

« تغير الزمن اليوم فلو أردت الشراء لاشرت

« هنا الدراهم في الكيس ، وهناك أشياء أمس في السوق

« ولكن أين ياترى ذلك الفتى المحروم ؟

« طالما شكنا قلب الانسان لأن (اثنين واثنين أربعة)

« لاهي ثلاثة كما نودها حيناً ، ولا هي خمسة كما نودها بعد حين

« وأحسبه سيشكو إلى آخر الزمان (١) » .

فيبدأ أولاً بأن يصحبنا معه إلى السوق أوائل عهده بالأسواق ، حيث نلاحظه هناك يتطلع إلى ما هناك ، ويقف ويطول به الوقوف ، وحيث نلمح شعوره بالحرمان ولهفته على الوجدان ... ثم يصحبنا مرة أخرى إلى هذه السوق ، والدراهم في الكيس كثيرة ، ولكنه يدعنا نلمح موت الرغائب في نفسه ، وانطفاء التشوق في حسه .

وقبل أن ينتقل بنا إلى عرض آلامه من قسوة الواقع المادي الجامد الذي

لايسار الرغبات الانسانية المتحوّلة ، نكون نحن قد استشرنا معه هذا الشعور وهو مع ذلك لايلقي إلينا شعوره الأخير قضية ذهنية عامة ، بل قضية جزئية مفردة « طالما شكّا قلب الانسان لأن اثنين واثنين أربعة ، لاهي ثلاثة كما نودها حيناً ولا هي خمسة كما نودها بعد حين » فكأننا لا نزال أمام تجربة جزئية نعانينا ، لا أمام قضية ذهنية تنتهي إليها . وقد لقينا إنساناً يعاني هذه التجارب الجزئية ، وتركنا إنساناً شاركناه هذه التجارب خطوة خطوة .

فاذا أراد الشاعر العربي أن ينهي إلينا مثل هذه التجربة ، ألقاها إلينا قضية عامة متبلورة ، لا علم لنا بالتجارب التي أنشأتها ، ولا مشاركة لنا في غير القاعدة الأخيرة :

ماكل ما يتمنى المرء يدركه تأتي الرياح بما لا تشتهي السفن
ومع ذلك فهذا المثال تضمن في شطره الأخير إشارة إلى تجارب جزئية تحيي المشهد ، وتدع للحس مجالا للمشاركة فيه . وكثيراً ما يكون الأداء من نوع الشطر الأول، وحده لا عناية فيه بغير القضية الكلية العامة ، التي رأينا كيف سار الشاعر الانكليزي بنا خطوة فخطوة ليصل إليها في النهاية . بعد أن نكون قد استمتعنا بمشاركته فيها من البدء إلى النهاية . ونستطيع أن نقول : إن قطعة الشاعر الانكليزي تدع الجزئيات في السياق ترسم الصورة النفسية ، وتحرك الشاعر الوجدانية ، بينما بيت الشاعر العربي يعمد رأساً إلى المعنى الذي يريد ، والقضية التي يقصدها ، وعرض جزئيات التجارب أمتع وأقرب إلى طبيعة الفن ، لأنها تخاطب الحس والوجدان ، بينما المعاني والقضايا تخاطب الذهن والوعي ، وهما من أدوات الفلسفة والعلوم .
وأضرب مثالا آخر — وإن كنت لن أجد المقابل له في الشعر العربي لبيان الفرق بين طريقي السير في الموضوع . إننا أضربه مثالا للألوان المفقودة للصور والظلال في الشعر العربي — وهذا المثال للشاعر « تاجور » :

« كنت أسير بجانب الطريق لا أدري لماذا أسير هناك »

« عندما مر الظهر هففت فروع الخيزران وسط الريح »

« وتعلقت الظلال المتحركة الباسطة أيديها لأقصى حد ، بأقدام النور المسرع »

الخطوات ، وقد تعبت الأطيّار من شدوهن
« وكنت أسير بجانب الطريق ولا أدري لماذا !
« الكوخ بجانب الماء تظله دوحة مترامية الأطراف
« وكانت إحدى النساء منهمكة في عملها وحلي ذراعيها ترسل أنفاماً من
زاوية الكوخ .

« ووقفت قبالة الكوخ ولا أدري لماذا !
« والطريق الضيق الكثير التعاريج يقطع كثيراً من حقول الخردل وغابات
« المانجو » ويمر على مقربة من معبد القرية والسوق عند مرسى النهر .
« ووقفت بجانب الكوخ ولا أدري لماذا !
« منذ سنوات مضين ، وفي يوم من شهر مارس كان همس الريسع خافتاً ،
« وكانت زهور « المانجو » تتساقط على التراب .
« ووثبت المياه المتموجة ، وداعبت الوءاء النحاسي الذي كان على درجات
سلم المرسى .

« وإني لأفكر في هذا اليوم النسمي من مارس ، ولا أدري لماذا !
« إن الظلال تزداد سواداً ، والماشية تعدو لمرابضها ، والضوء شاحب فوق
المرجج المنفردة ، والقرويون ينتظرون القارب على الشاطئ .
« وأعود أدراجي متمهلاً ، ولا أدري لماذا ! »

« ولا شيء من المعاني والقضايا الذهنية في هذه المقطوعة ، ولا شيء سوى
صور في الطبيعة وخطرات في النفس تنبئ عن الانسياب مع الطبيعة كالوجة في
النهر ، والنسمة في الفضاء ، والظل مع الريح . ولكنها لا تقول هذا بجدلول الألفاظ؛
إنما تدعه للظلال يلقيها السياق ، أو تدعه لما بين السطور بلغة هذه الأيام !

وهذا اللون من الصور والظلال لا وجود له في الشعر العربي القديم ، وبعض
الشعر الحديث يحاوله ، ونحن ندعو إلى المزيد منه ، لأنه من صميم الفن الأصيل الجميل .

وأحب أن أعود فأرد إلى الشعر العربي اعتبره ، فالمحاث الشعورية في هذا الشعر والبساطة والصدق والوضوح في كثير منه ، والحكمة الصادرة عن الطبع الحلي ، كلها ذات قيمة أدبية كبيرة ولو لم تسلك الطريق المفضلة في الأداء ، طريقة استعراض الجزئيات واحدة واحدة على النحو الذي أسلفناه ، ولكل بيئة طابع ، والشعر العربي كان وفيًا لبيئته إلى آخر حدود الوفاء .

فالمحبة السريعة ، الادراك والوحي ، والحس المرهف ، والذهن اليقظ ... كلها من سمات العربي في البادية ، وهذه السمات واضحة في الشعر العربي ، وفي طريقة سيره بموضوعاته .

ولكننا نحن في العصر الحديث ملزمون بأن نجد في طريقة الأداء . وأماننا الينايع العالمية تفتح لنا طريق التجديد كما نشاء .



الصور والظلال

في الفن

من كمال الحديث في طريقة الأداء وقيمتها في الفن أن نتحدث عن المعاني والظلال في الأدب حديثاً أوسع من الاشارات العارضة التي جاءت في حديثنا هناك...



التعبير الذي يلقي المعنى مجرداً يخاطب الذهن وحده ، والتعبير الذي يرسم المعنى صورة أو ظلاً يخاطب الحس والوجدان ، ويطبع في النفس صورة من صنع الخيال وطبيعي أن الطريقة الثانية أقرب إلى طبيعة الفنون ، وإن الطريقة الأولى أقرب إلى طبيعة العلوم - كما أسلفنا - والنموذج يوضح هذه القضية أكثر مما يوضحها أي بيان ، فالنقد الفني موكل بالمثل أكثر من الاجمال :

لقد اختار القرآن الكريم طريقة التصوير والتخييل ، وجعلها قاعدة غالبية فيه للتعبير في مواضع التأثير .

ومن العجيب أن يكون القرآن هو كتاب العرب الأول ، ثم لا يستفيد الأدب العربي من طريقته الأساسية شيئاً بعد نزوله ، وتيسيره للذكر في أيديهم . إلا فلتات في ديوان كل شاعر ، هي امتداد للتصوير في الأدب الجاهلي وعلى طريقته ، لا على طريقة القرآن الرفيعة .

ولعل مرد ذلك إلى أن الحامية الفنية عند أولئك الشعراء كانت أقل من أن تتطلع إلى هذا الأفق الرفيع في ذلك الأوان .

فلعلنا أن نكون اليوم أحق بهذا التطلع من جميع من مضوا من شعراء العربية خلال أربعة عشر قرناً .

إن تفرد القرآن بطريقته التصويرية في هذا المستوى بين الشعر الجاهلي قبله والشعر العربي بعده يمكن أن يتخذ دليلاً فنياً على تفرد مصدر هذا القرآن ، لولا أننا هنا في مقام البحث الفني ، لا البحث الديني .

والآن نعود إلى نماذج القرآن التصويرية في التعبير ، لبيان فضل هذه الطريقة من الناحية الفنية .

١ — معنى النفور الشديد من الدعوة إلى الهدى ، يمكن أن يؤدي في صورته التجريدية الذهنية على نحو كهذا : إنهم ليفرون أشد الفرة من الدعوة إلى الإيمان . فيمتلىء الذهن وحده معنى النفور في برود وسكون .

ولكن التعبير القرآني يؤديه في هذه الصورة الحية المتحركة :

(فَمَا لَهُمْ عَنِ التَّذْكِيرَةِ مُعْرِضِينَ . كَأَنَّهُمْ مُّشْرِكُكُمْ مُّسْتَنْفِرَةٌ فَرَّتْ مِنْ قَسْوَرَةٍ) فتشترك مع الذهن حاسة النظر وملكة الخيال ، ويثور في النفس شعور السخرية وشعور الجمال : السخرية من هؤلاء القوم النافرين كالحجر الوحشية المذعورة من الأسد ، والجمال في حركة الصورة السريعة الطليقة .

فالتعبير هنا ظلال حوله تزيد في مساحته النفسية ، إذا صح هذا التعبير !

٢ — ومعنى عجز الآلهة التي كان العرب يعبدونها من دون الله ، يمكن أن يؤدي في عدة تعبيرات ذهنية مجردة ، كأن يقال : إن ما تعبدون من دون الله لأعجز عن خلق أحقر الأشياء .

فيصل المعنى إلى الذهن مجرداً باهتاً .

ولكن التعبير القرآني يؤديه في هذه الصورة :

(إنَّ الذينَ تَعْبُدُونَ مِن دُونِ اللَّهِ لَن يَخْلُقُوا ذَبَابًا وَلَوْ اجْتَمَعُوا لَهُ ؛ وَإِنْ يَسْلُبْهُمُ الذَّبابُ شَيْئًا لَا يَسْتَنْقِذُوهُ مِنْهُ . ضَعُفَ الطالبُ والمطلوبُ ؟)

فيحيا هذا المعنى الساكن ، ويتحرك في تلك الصور المتحركة المتعاقبة .
أرأيت إلى تصور الضعف المزري ؟ وإلى التدرج في تصويره بما يثير في النفس
السخرية الماذعة والاحتقار الميِّن ؟

« لَن يَخْلُقُوا ذَبَابًا » وهذه درجة « وَلَوْ اجْتَمَعُوا لَهُ » وهذه أخرى « وَإِنْ يَسْلُبْهُمُ الذَّبابُ شَيْئًا لَا يَسْتَنْقِذُوهُ مِنْهُ » وهذه أنكى .

ولكن . أهذه مبالغة ؟ وهل البلاغة فيها هي الغلو ؟

كلا ؟ فهذه حقيقة واقعة بسيطة . فهؤلاء الآلهة « لَن يَخْلُقُوا ذَبَابًا وَلَوْ اجْتَمَعُوا لَهُ » والذباب صغير حقير ، ولكن الاعجاز في خلقه هو الاعجاز في خلق الجمل والفيل . لأنها معجزة خلق الحياة ، يستوي فيها الجسم والضئيل ، وليست المعجزة في صميمها هي خلق المائل من الأحياء ، وإنما هي خلق الخلية الحية المفردة..
ولكن الابداع هنا هو في عرض هذه الحقيقة بصورة رسم المعجز عن بلوغ مسألة هينة في ظاهرها ، والجمال هنا هو في تلك الظلال التي تلقى خطوات الصورة من خلال التعبير .

٣ — والتعبير الذهني المجرد عن هول يوم القيامة يمكن أن يكون نصوصاً كثيرة ، كأن يقال : إنه لهول مفزع مروع مذهل . . . فلا ترسم في النفس صورته كما يرسمها التعبير القرآني المصور :

(إِنَّ زَلْزَلَةَ السَّاعَةِ شَيْءٌ عَظِيمٌ . يَوْمَ تَرَوُنَّهَا تُذْهِلُ كُلُّ مُرْضِعَةٍ عَمَّا أَرْضَعَتْ ، وَتَضَعُ كُلُّ ذَاتِ حَمْلٍ حَمْلَهَا ؛ وَتَرَى النَّاسَ سُكَارَى ، وَمَا هُمْ بِسُكَارَى ، وَلَكِنَّ عَذَابَ اللَّهِ شَدِيدٌ) .

وليس النسق القرآني وحده في النظم هو الذي يرتفع بهذا التعبير إلى مستواه الذي تستشعره النفس عند تلاوته . إنما هي هذه الطريقة التصويرية كذلك ، حيث

يزدحم الخيال بصورة كل مرضعة ذاهلة عما أرضعت ، شاخصة تنظر ولا ترى ،
وتتحرك ولا تعي ؛ وصورة الناس سكارى وما هم بسكارى ، في عيونهم ذهول
السكر ، وفي خطواتهم ترنحه .

إن هذا الحشد من الصور الذاهلة هو العمل الفني الضخم في هذا التعبير .
وليست هذه الصور فلتات في القرآن إنما تلك طريقة غالبة وخصيصة شاملة ،
وفي هذا يتفرد القرآن وحده . فالتصوير قد يقع فلتات في الشعر العربي ، تكثر في
الشعر الجاهلي وتقل في الشعر الاسلامي . ولا يعد قاعدة في هذا الأدب كله . ثم
تبقى بعد ذلك درجات السمو في هذا التصوير ، ولها مجال غير هذا المجال (١) .



طريقة التصوير والتظليل التي نوجه إليها الأنظار ، هي الطريقة التي وردت
فيها فرائد الشعر العربي التي تهأت للشعراء على مر الأجيال .
فأجود ما وقع لامرئ القيس هو الشعر التصويري مثل :

وليل كموج البحر أرخى سدوله	عليّ بأنواع الهموم ليتلي
فقلت له لما تغطى بصلبه	وأردف أعجازاً وناء بكلل
ألا أيها الليل الطويل ألا انجل	بصبح ، وما الاصبح منك بأمثل

فتشخيص الليل هنا ، ومنحه الحياة ، ورسم هذه الصورة المتحركة له ، هي
موضع الجمال في هذه الأبيات لا مجرد معنى أن الليل قد طال ، وأنه سئم هذا الطول .

وكذلك بيته الآخر في وصف حصانه :

مِكْرَرٌ مِقْرَرٌ مَقْبَلٌ مَدْبَرٌ مَعَا كجلمود صخر حطه السيل من عل

جماله الفني في تشخيص الصورة والحركة . لاني مجرد معنى أنه يكر ويفر
ويقبل ويدبر في لحظة واحدة .

وأجود ما وقع لزهير أبياته التصويرية كذلك مثل :

إذا ما غدونا نبتغي الصيدَ مرة متى رَءَهُ فأنسا لا مُخاتله
فينا نُبغِي الصيدَ جاء غلامنا يدب ويخفي شخصه ويضائله

ففي صورة هذا الغلام الشاحسة هنا ، وفي حركته المرسومة كأنما على الشاشة
جمال في لاشك فيه .

وأجود ما وقع لسويد بن أبي كاهل الشكري ، أبياته التي يصور فيها حاسده
صوراً شاحسة فيها الملامح الحسية والانفعالات النفسية وجميعها صور وظلال ،
لامعان مجردة :

رُبَّ من أنضجت غيظاً قلبه قد تمنى لي موتاً لم يُطع
ويراني كالشَّجَا في حلقه عسيراً مخرجهُ ما يُنزع
مُرَبِّدٌ يخطر ما لم يرني فاذا أسمعته صوتي انقمع
لم يضِرُّني غيرَ أن يحسدني فهو يزقو مثما يزقو الضَّوْعُ^(١)

وبذلك تتم الصور المزرية التي رسمها بعد أن ترك في النفس ظلالاً واضحة ،
وفي الحس صوراً شاحسة ، فيها كل جمالها الفني الذي يتيح التصوير والتخييل .

ويكثر التصوير في الشعر الجاهلي ، ويقال في الشعر الاسلامي على عكس
ما كان منتظراً بعد وجود القرآن بين أيديهم ، والطريقة التصويرية غالبية فيه .
ولكن قاتل الله « المعاني ! » ، لقد أصبحت كل هم الشعراء ، وغلبت طريقة العلم
على طريقة الفن ، فتهقر الأدب العربي من هذه الناحية ، بجانب خطواته التي
تقدمها في نواح أخرى .

(١) الضوع : ذكر الضفدع .

فاذا نحن تجاوزنا ابن الرومي — وهو فريد في تاريخ الأدب العربي كله — لم نعثر إلا على فلتات في ديوان كل شاعر ، قلم فيها التعبير بمهمة التصوير .

فلتات قد تكون مائة ، وقد تكون ألفاً ، ولكنها تبدو ضئيلة جداً بين ملايين الأبيات من الشعر العربي على مر الأجيال .

وإن أجود ما وقع للشعراء الاسلاميين كذلك ، لهي الأبيات التي عبروا عنها بطريقة التصوير والتخيل . مثل بيت مسلم بن الوليد :

تمشي الرياح به حسرى مولبة حيرى تلوذ بأكناف الجلاميد
وما فيه من تشخيص وخلع للحياة على الرياح ، وصورتها مولبة حيرى تلوذ بأكناف الصخور مثل بيتي كثير :

وإني وتهيامي بعزة بعد ما تخليت مما بيننا وتخلت
لكالرمحي ظل الغمامة ، كلها تهيأ منها للمقبل استقلت
وما فيها من حركة متخيلة : حركة حسية في الطبيعة ، تقابلها حركة شعورية في النفس ، تتفقان وتتسقان .

ومثل بيتي المتنبي :

وقفت وما في الموت شك لواقف كأنك في جفن الردى وهو نائم
تمر بك الأبطال كلى هزيمة ووجهك وضاح وثمرك باسم
وفيهما مشهد استعراضي متحرك ، يضاعف جهال المعنى الذهني المجرد .

ومثل بيتي المعري الفريدين :

رب قبر قد صار قبراً مراراً ضاحك من زاحم الأضداد
ودفين على بقايا دفين في طويل الأزمان والآباد
وما فيها من سخرية مصورة شاخصة ، تتسق مع السخرية النفسية بالأحياء ومطامعهم ومطامحهم ، وعداوتهم وخصوماتهم ، ومراتبهم وطبقاتهم .. !

أو كيته المعجب الفريد :

خفف الوطاء ما أظن أديم الأرز
ض إلا من هذه الأجساد
ذلك الذي يقرؤه القارئ قدب على مدى البصر في خياله شخوص ورفات
وتنبعث في النفس صور شتى وسمات !



ولعل من كمال البحث في هذا الموضوع أن نعرض نماذج أخرى من الشرق والغرب ، ومن القديم والحديث ، غير القرآن الكريم — في مستواه الرفيع — وغير الشعر العربي في الجاهلية والاسلام .

جاء في « العهد القديم » كلام عن لسان « الجامعة بن داود » قال :

« باطل الأباطيل . الكل باطل . ما الفائدة للانسان من كل تعب الذي يتعبه
تحت الشمس ؟ دور يمضي ودور يحيا ، والأرض قائمة إلى الأبد . والشمس تشرق
والشمس تقرب وتسرع إلى موضعها حيث تشرق . الريح تذهب إلى الجنوب ،
وتدور إلى الشمال . تذهب دائرة دورانا ، وإلى مداراتها ترجع ، وكل الأنهار تجري
إلى البحر والبحر ليس يملأ . إلى المكان الذي جرت منه الأنهار ، إلى هناك
تذهب راجعة . كل الكلام يقصر ، ولا يستطيع الانسان أن يحجز بالكل ، العين
لا تشبع من النظر ، والأذن لا تمتلئ من السمع . ما كان فهو ما يكون ، والذي
صنع فهو الذي يصنع ، فليس تحت الشمس جديد . إن وجد شيء يقال عنه : انظر
هذا جديد . فهو منذ زمان كان في الدهور التي كانت قبلنا . ليس ذكر الأولين .
والآخرون أيضاً الذين سيكونون لا يكون لهم ذكر عند الذين يكونون بعدهم .

« أنا الجامعة . كنت ملكاً على إسرائيل في اورشليم . ووجهت قلبي للسؤال
والتفتيش بالحكمة عن كل ما عمل تحت السموات . هو غناء رديء جعله الله لبني
البشر ليعنوا فيه .

« رأيت كل الأعمال التي عملت تحت الشمس ، فاذا الكل باطل ، وقبض الريح
الأعوج لا يمكن أن يقوم ، والنقص لا يمكن أن يحجز . أنا ناجيت قلبي قائلاً : هاأنا

قد عظمت وازدادت حكمة أكثر من كل من كان قبلي على أورشليم ، وقد رأى قلبي كثيراً من الحكمة والعرفة ، ووجهت قلبي لمعرفة الحكمة ولمعرفة الحماقة والجهل . فعرفت أن هذا أيضاً قبض الريح . لأن في كثرة الحكمة كثرة الغم . والذي يزيد علماً ، يزيد حزناً »

هذا كلام قديم ، وترجمته ترجمة رديئة من حيث الأسلوب العربي ، ولكن هذا لم يفقده كل طابعه الفني العالي .

هنا إنسان يغمره السأم والملال ، ويطويه اليأس والقنوط .

ولكنه لا يقول : إنه ملول سأم ، ولا إنه يئس قانط ، إنما يرسم لك صورة الحياة والأشياء في نفسه ، ويدعك ترى نفسه في هذه الصور والأشياء :

الكل باطل . وحركة الحياة مكرورة معادة ، لشيء جديد تفتتح له النفس ويتطلع له القلب . الأرض قائمة إلى الأبد ، والشمس تشرق والشمس تغرب وتسرع إلى موضعها حيث تشرق . والريح كذلك . تذهب دائرة ، وإلى مداراتها ترجع . والأنهار تجري إلى البحر ، والبحر ليس بملاّئ ... فالطبيعة هنا — من خلال هذه النفس — يغشيها السأم والملال والتكرار العقيم .

ثم ماذا ؟

ثم هذا هو الانسان . تقصر كلماته عن التعبير عما في نفسه ، والعين لا تشبع من النظر ، والأذن لا تمتلئ من السمع ، فهو عبث كله ما يحاول من الكلام والنظر والسمع ، وسائر ما تهتم به الجوارح والوجدانات . على أنه ليس هناك جديد تحت الشمس ، كل ما يكون فقد كان . وما يزيد عبث المحاولة لأي شيء في هذه الدنيا ، أن ليس ذكر للذين كانوا والذين سيكونون ، فالكل ينسى ويُطوى في تيه النسيان...! الكل باطل ، والمحاولة عبث ، فالأعوج لا يقوّم ، والنقص لا ينجح . والحكمة عبث كذلك ، فهي مصدر الغم ، والذي يزيد علماً ، يزيد حزناً .

هنا صورة نفس ، تلقي ظلها على الحياة والأشياء ، فتطمعها بطابعها ؛ يراها الرائي فتؤثر في حسه ، وتنطبع في نفسه ، لأنها نفس إنسان ، لا تركيبة ذهن .

وهنا تشترك طريقة الاحساس مع طريقة التعبير ، في التصوير والتظليل ، وفي إبراز نفس إنسانية من وراء الألفاظ ، ومن بين السطور .



وفي ظل هذه الصورة تقرأ قطعة لـ «توماس هاردي» الشاعر الانجليزي الحديث (١):
« إذا طلع الفجر ، ونظرت إلى الطبيعة المصبحة ، جدولا وحقلا وقطيعاً وشجراً
موحشاً ، رأيت كأنا هي أطفال مكبوحة على مقاعد الدراسة تشخص إلي ، وكأنا
قد طالت عليها ثقله الأستاذ في أساليبه ، فبردت حرارتها ، ورائت على وجوها
السمامة والضجر والاعياء ، وكأنا تهمس بسؤال كان مسموعاً ثم تخافت حتى
لا تنبس به الشفاه : عجباً ! عجباً لا انقضاء له أبد الزمان ! ما بالنا نحن نقوم في
هذا المكان ! أتراها حماقة جليلة قادرة على التكوين ولكنها غير قادرة على القصد
والترسيم . خلقتنا في مزاج ، ثم تركتنا جزافاً لما نجيء به الصروف ؟ أم تراها آلة
لا تفقه ما نحن فيه من الألم والشعور ؟ أم ترانا بقية من حياة إلهية قديمة تموت ،
فقد ذهب منها البصر والضمير ؟ أم تراها حكمة عالية لم تدركها العقول ، ونحن في
حيثها » فرقة الفداء » والغلبة المقدورة للخير على الشر مقصدها الأخير ؟

« كذلك بسألني من حولي ولست أنسا بالحبيب ، وما تبرح الريح والمطر
والأرض في الظلام والآلام كما كانت وكما سوف تكون ، وما يبرح الموت يمشي إلى
جانب أفراح الحياة »

وللأستاذ العقاد تعليق على هذه القطعة ، نكتفي به ، فهو يقول :

« إننا نضرب المثل الأعلى للبلاغة الشعرية بهذه القطعة التي تلوح له (يعني
القارئ الذي تهمة المعاني لا الصور النفسية) هزيلة ضامرة لا تساوي بيتاً من ابن
نباتة ، ولا شطرة من صفي الدين !

« لأننا نعلم أن الشاعر أراد أن يمثل بها « حالة نفسية » تحيك بنفسه ، فمثلها
لنا أحسن تمثيل . أراد أن يصور لنا ملالة النفس العارفة بأسرار الحياة ونواميس
الوجود ، فصورها في سكون لا ادعاء فيه ، وإيجاز لا خلل فيه ، وبساطة يخطئها
الجاهل ، فيحسبها من غثاثة الفضول . فهو رجل نظر في عبث العواطف وعبث
الحوادث وعبث النواميس ، فتولاه الضجر ، ونفرت نفسه ، ثم ثابت إلى السكينة
والتسليم ، فيم يحزن الحزن ، ويفرح الفرحان ، وفيم ينخدع الناس لهذه الآمال
الكاذبة ، ثم لا يزالون ينخدعون بها ، وهم يعلمون أنهم مخدوعون ؟ في لاشيء.. الخ »
هذا غودج من التصوير والتظليل ، الذي تراءى من خلاله « حالة نفسية »
تشارك في رسمها طريقة الاحساس ، وطريقة التعبير ...



وزجع إلى (العهد القديم) فختار مقطوعة من « نشيد الأنشاد » المشهور .
تقول « شوليت » بطله هذا النشيد :

« كالتفاح بين شجر الوعر ، كذلك حبيبي بين البنين . تحت ظله استهيت أن
أجلس ، وثمرته حلوة لخلي ، أدخلني إلى بيت الخمر وعلمه فوق عجة . أسندوني
بأقراص الزبيب ، أنعشوني بالتفاح فاني مريضة حبا . شماله تحت رأسي ويمينه تعانقي .
أحلفكن يا بنات أورشليم بالظباء وبأيائل الحقول :

ألا توقظنَ ولا تنبين الحبيب حتى يشاء !

« صوت حبيبي . هو ذا آت طافراً على الجبال ، قافراً على التلال . حبيبي هو
شبيه بالظبي أو بغفتر الأيائل . هو ذا واقف وراء حائطنا ، يتطلع من الكوى ،
يصوص من الشبايك . أجب حبيبي وقال لي : « قومي يا حبيتي يا حبياتي ، وتعالين .
لأن الشتاء قد مضى ، والمطر مر وزال . الزهور ظهرت في الأرض . بلغ أوان القصب ،
وصوت الهمامة مسمع في أرضنا . التينة أخرجت فجها ، وقعال الكروم رائحتها .

قومي يا حبيتي يا حبيتي ، وتعالى يا حمامتي في محاجىء الصخر ، في ستر المعازل ،
أريني وجهك ، أسمعني صوتك . لأن صوتك لطيف ووجهك جميل .

« خذوا لنا الثعالب الصغار المفسدة للكروم ، لأن كرومنا قد أقعلت .

« حبيبي لي ، وأنا له . الراعي بين السوسن إلى أن يفيح النهار ، وتنهزم
الظلال . ارجع واشبه يا حبيبي الظلي أو مغفر الأيائل على الجبال المشمسة »

ويقول حبيبها الراعي في مقطوعة أخرى من النشيد :

« ما أجملك وما أحلاك أيتها الحبيبة بالذات . قامتك هذه شبيهة بالنخلة ،
وثدياك بالعناقيد . قلت : إني أسعد إلى النخلة وأمسك بعذوقها ، وتكون ثدياك
كمناقيد الكرم ، ورائحة أنفك كالنفايح ، وحنكك كأجود الحجر ، السائفة المرققة
السائفة على شفاء النائمين ! »

ثم تقول هي :

« أنا لحبيبي وإلى اشتياقه . تعال يا حبيبي لنخرج إلى الحقل . ولنت في القرى ،
لنكرن إلى الكروم ، لننظر : هل أزهز الكرم ؟ هل تفتح القععال ؟ هل نور
الرمان ؟ هنالك أعطيك حبي . اللقاح يفوح رائحة ، وعند أبوابنا كل النفائس من
جديدة وقديمة ذخرتها لك يا حبيبي » .

فهنأ صورة للحب الفطري ، كأنها هو قطعة من حب الطبيعة ، يفتح حين
تفتح ، ويفوح حين تفوح . الحبيب فتى يقفز من فوق التلال المشبة كالآبل ،
والحبيبة كالنخلة الفاتحة المتفتحة ، أو ظئائها وأيائلها الطافرة . أو يماها في محاجىء
الصخر وستر المعازل . ثم :

« لننظر هل أزهز الكرم ؟ هل تفتح القععال ؟ هل نور الرمان ؟ هنالك
أعطيك حبي ! اللقاح يفوح رائحة . وعند أبوابنا كل النفائس من جديدة وقديمة
ذخرتها لك يا حبيبي »

وهذا منتهى الاحساس بحيوية الطبيعة ، والاستجابة كما تستجيب الطبيعة وفي

إبانها المناسب وأولائها المعلوم . وكل هذا من خلال الصور والظلال التي يرسمها التعبير للطبيعة وللنفس الانسانية على السواء . وهي أعلى في آفاق الفن على كل دعاء بالفنل على طريقة المعاني الذهنية التي تكاد تكون الوسيلة الوحيدة للتعبير في شعر المعذرين وغير المعذرين ، فماعد الفلتات التي لا تكون القاعدة وإنما تكون الاستثناء القليل .



وفي ظل هذه المقطوعة القديمة تتملى قطعة الشاعرة الانجليزية المعاصرة المرموز لها : « لورانس هوب » تحت عنوان « في غير هذه الليلة » وقد جاء فيها (١) :

« لا . حين تشتهي استجابة الحب الكبرى
« أقبل عليّ » والصبح يرتع في الأنوار
« والبلابل من حولنا مشوقة تصدح بالفناء
« بين الورود من حمر وبيض »

هذه شاعرة وامرأة ، تبدو في مقطوعاتها طريقة إحساسها بفرح الطبيعة وحزنها ، وتبين الوشائج الحية بينها وبين هذه الأم الكبيرة .



عنينا باستعراض قطعة (هاردي) في ظل قطعة (الجامعة) وقطعة (لورانس هوب) في ظل قطعة (شوليت) لغرض خاص ، هو بيان مدى تأثر الشعر الأوربي وارتفاعه بكتاهم المقدس ، وهو تأثر واضح في هذه القطع جميعاً . في طريقة الاحساس وفي طريقة التعبير على السواء .

ونحن نجد القرآن بين أيدينا ، وهو يتبع في التعبير طريقة التصوير الحي ، الذي يزيد مساحة المعنى النفسية ، ويحمله صورة حية ، حتى في الأغراض الدينية

(١) ترجمة الاستاذ العقاد في مجموعة « عرائس وشياطين » .

البحثة . بين أيدينا هذا الكتاب المقدس يتحدث بأبرع طريقة فنية في الأداء ، فلا ننتفع بها ، ونرجع في اقتباس طرق تعبيرنا إلى الشعر العربي ولا سيما في العصر العباسي ، حينما تأثر الشعر بالفلسفة والمنطق ، وبرزت فيه المعاني الذهنية بروزاً واضحاً ، ولولا أصالة الطبع في بضعة شعراء في هذا الوقت ، لقضت الطريقة الذهنية في الأداء على الطابع الفني تمام القضاء .

إنني أدعو إلى تملي طريقة القرآن في التصوير والتظليل . فهي أعلى طريقة فنية للأداء . وإذا كانت وجهة القرآن الدينية ، قد جعلت هذه الطريقة خاصة بأغراض الدعوة الإسلامية ، فان نقلها إلى عالم الأدب خليق بأن يرفع هذا الأدب إلى آفاق رفيعة ، لم تصل إليها حتى الآن . فلهوا إلى ذلك النبع الأصيل : نبع القرآن .



في عالم الشعر

الوعي في الشعر

هل يستمد العمل الفني عناصره كلها من معين الوعي والذهن ؟ أم هل يستمد عناصره كلها من (وراء الوعي) وينابيع الإلهام ؟ أم هل يزاوج بين الوعي وما وراء الوعي ، ويستعين بهذه القوى وتلك على السواء ؟

للإجابة على هذه الأسئلة يجب ألا نستشير القواعد النظرية وحدها ، فهذه القواعد قد تقودنا إلى منطق ذهني بعيد عن الواقع العملي ، إنما يجب أن نستشير كذلك التجارب العملية التي عايناها بعض رجال الفن ، فلا نقضي في الأمر ، في غيبة شهوده عن المجربين !

وحين نقول : (عناصر العمل الفني) لا نعني أن هذه العناصر منفصلة ، أو أنه يمكن البحث عن كل عنصر منها على انفراد . ولا تقع في الغلطة التي وقع فيها القدماء كما وقع فيها كثير من المحدثين ، حيناً راحوا يقسمون الكلام الفني إلى لفظ ومعنى ، ثم راحوا يتجادلون . أيها يكون فيه الابتكار ، وبه يكون تقويم الكلام . ذلك جدل لا يؤدي إلى شيء ، فالعمل الفني كله وحده لا يقوم أحد عناصرها بذاته ، ولا يرى منفصلاً عن بقية العناصر .

فإذا نحن تحدثنا عن العناصر المختلفة ، فذلك مجرد فرض يسهل علينا الفهم والتصور . تلك حقيقة أود تقريرها بقوة ، وعندئذ لا يصبح من الخطر أن نتحدث عن عناصر العمل الفني المسمى بالشعر .

كل من عانى نظم الشعر يعرف أن هناك مراحل يتم فيها هذا النظم . وسردهذه المراحل قد يساعدنا على تبين العناصر التي تبرز في كل مرحلة منها ، بوضوح خاصاً . فهناك في أول المراحل ، مؤثر ما يقع على الحس أو النفس ، فيسبب انفعالا على وجهه من الوجوه . هذا المؤثر قد يكون حادثاً مادياً ، أو حالة شعورية أو شيئاً

ما بين هذين الطرفين المتباعدين . فقد يكون منظرًا تقع عليه العين ، أو صوتًا يتسرب إلى الأذن ، أو تجربة نفسية تمر بالشاعر ، أو حكاية تجربة وقعت لسواه ، إلى آخر المؤثرات المادية والمعنوية التي يتعرض لها الفرد ، وتعرض لها الانسانية في جميع الأزمان .

وهناك في المرحلة الثانية ، استجابة لهذا المؤثر في صورة انفعال . وهذه الاستجابة تتكيف بعوامل كثيرة ، منها طبيعة المؤثر ، ومدى حساسية التأثر به ، وطبيعة مزاجه ، وتجاربه الشعورية الماضية ، وعدد ضخم من العوامل التي تجعل كل فرد يستجيب للمؤثرات المتحدة نوعا بطريقة مختلفة كل الاختلاف عن استجابة الأفراد الآخرين .

هذا الانفعال الشعوري ينصرف معظمه إلى طاقة عضلية وعصبية عند غير الفنانين ، وينصرف أقله عن هذا الطريق عند رجال الفن ، بينما معظمه ينصرف على صورة أخرى ، هي الصورة الفنية التي نسمي لونا منها بالشعر . فكيف يتم هذا في الشعر خاصة ؟

إن هذا الانفعال يتبلور في صورة لفظية وإيقاع موسيقي ، يمتزج أحدهما بالآخر تمام الامتزاج ، ويؤديان في اتحادهما إلى كلام ذي موسيقية خاصة ، يرمز إلى الخواطر والمشاعر التي صاحبت ذلك الانفعال في النفس ، ويصور كذلك الجو الشعوري الذي عاش الانفعال فيه . وإذا نحن سمينا جانباً من هذه الخواطر والمشاعر « معاني » فإن جانباً منها لا تشمله هذه التسمية ولا تدل عليه ، وذلك هو جانب الجوال الشعوري الذي عاشت فيه هذه المعاني ، واكتسبت منه ألوانها ودرجة حرارتها ومقدار اندفاعها ، ومدى ما ترمز إليه في النفس من انفعال مبهم ليست الألفاظ إلا رموزاً له ، تشير إليه ولا تعبر عنه ، إنما يعبر عنه ذلك الإيقاع الموسيقي العام ، كما تعبر عنه الظلال الخاصة التي تلقينا الألفاظ بجرسها أو بالصور التي تنبعث منها ، والتي هي زائدة في الحقيقة على معناها اللغوي الذي يفهمه الذهن منها .

مما تقدم نستطيع أن نحدد — على وجه التقريب — عمل الوعي وما وراء الوعي في الشعر . فنستطيع أن نقول : إن الشعر يستمد معظم مؤثراته وانفعالاته من وراء الوعي ، وإن الوعي إنما يبدأ عمله عند مرحلة النظم التي لا بد فيها من اختيار ألفاظ خاصة تعبر عن معاني خاصة ، وتنسيقها على نحو معين لتنشئ وزناً معيناً وفاقية معينة .

ولكن هذا القول لا يضي على إطلاقه . ففي حالات شعورية خاصة ، يبلغ فيها التأثير والانفعال درجة عالية ، قد تتم عملية النظم ذاتها بلاوعي كامل ، لأن الانفعال يستدعي الألفاظ والعبارات بطريقة شبه تلقائية . وهذه هي أجمل لحظات الشعر بلا جدال .

ولا معنى لأن ينكر أحد هذه الحالة الواقعة لمجرد بناء نظريات منسقة . ولدينا من التجارب العملية عند الشعراء المعاصرين ما نستطيع الارتكان إليه . « فالصنعة » على النحو الذي يفسره بها بعض من كتبوا في الموضوع تكاد تُلغى في حالات شعورية كثيرة . وإغفال هذه الحالات لا يكون إلا مجرد انسياق وراء رأي مفتعل لا يتفق مع حقائق التجارب العملية .

ثم إن الإيقاع الموسيقي الذي يتألف جانبه الظاهري من الوزن الخاص — وهو البحر — وجانبه الباطني من جرس الألفاظ ، ومن الإيقاع الناشئ من تواليها على نحو معين ، يستقي في حالات كثيرة من وراء الوعي ، فكثيراً ما يجد الشاعر نفسه ينظم من بحر معين ، وينسق ألفاظه في تعبير معين ، دون وعي كامل ، لأن هذا كله يتسق مع الحالة الشعورية للقصيدة .

وهذا يجعلنا نعيد تقديرنا على أساس جديد لقيمة الإيقاع الموسيقي في الشعر . بوصفه جزءاً من العمل الفني يصور أجمل جانب فيه وأصدق ، وهو تصوير الجو الشعوري الذي عاش فيه الشاعر حين كان ينظم قصيدته ، ونقل القارئ أو المستمع إلى هذا الجو بعد انقضائه بعشرات السنين أو بآلافها !

ولاشك أن هذه النظرة إلى الإيقاع الموسيقي تختلف عن نظرة المدرسة

العقلية في الشعر العربي ، كما تختلف عن نظرة المدرسة الأسلوبية على السواء . فالمدرسة العقلية أصغرت من قيمة الإيقاع الموسيقي جملة ، في سبيل تحقيق المعاني ودقة الأداء . والمدرسة الأسلوبية عنيت بحلاوة الإيقاع وسهولته أو فحولته ، دون أن تلقي بالها إلى التناسق بين لون الإيقاع والجو الشعوري العام للقصيدة . وهو الجو الذي نحس أنه كان يحيط بنفس الشاعر وهو ينظمها ، والذي صاحب الانفعالات التي دفعته إلى النظم للتعبير عنها .

ثم إن لما وراء الوعي دخلاً كذلك في اختيار الألفاظ ، فكثيراً ما يجد الشاعر الملهم كلمات وعبارات تقفز إلى منطقته الوعي في نفسه من حيث لا يدري ، وقد لا يكون واعياً لمعانيها بدقة وهو ينظمها ، وقد يعجب بعد انتهائه من النظم ، وعودته إلى الحالة الشعورية العادية كيف انثالت هذه الألفاظ والعبارات عليه اثتالاً — كما يقول الجاحظ بحق — ثم قد يدرك فيما بعد ، أولاً يدرك ، أن لهذه الألفاظ ، أو لهذه العبارات ظلالاً في نفسه ، تتسق مع الجو الشعوري الذي نظم فيه قصيدته ، سواء كان هذا الجو من صنع مؤثر خارج عن إرادته ، أو بسبب استحضاره له . وحقيقة أن للوعي في الحالة الأخيرة نصيباً أوفى . ولكن الوعي قد يقف عمله نهائياً عند استحضار الجو وتخيل المؤثر . لأن نفس الشاعر سريعة التأثر والتخيل ، حتى لتقلب المؤثرات الصناعية فيها إلى مؤثرات حقيقية في كثير من الأحيان ، وبذلك يتحقق الصدق الفني ، ولو لم يتحقق الصدق الواقعي .

وهذا يفسر لنا عمل الشاعر في الملحمة والمسرحية والقصة فهو استحضار للمؤثر ، وتخيل للجو ، ينقلبان — في حسه — إلى مؤثر حقيقي لا إرادة له في دفعه !

وهذه الظلال المصاحبة للألفاظ والتعبيرات كامنة فيما وراء الوعي للملابسات خاصة بالشاعر ، أو خاصة بهذه الألفاظ والعبارات ذاتها . فلألفاظ أرواح ، ولكل لفظة تاريخ ، وليست الألفاظ إلا رموزاً للملابسات شتى متشابكة فيما وراء الوعي . وقد يختلف هذا بين شاعر وآخر ، ولكن تبقى اللفظة رمزاً على الظلال والمعاني التي حملتها في تاريخها الطويل . والشاعر الملهم هو الذي يستوحي الألفاظ ورموزها

العميقة ، ويستدعيها في اللحظة المناسبة . وإن يكن هذا العمل يتم غالباً في غيبة عن الوعي عند الشعراء الملهمين .

وهذه الحقيقة تجعلنا نعيد تقديرنا على أساس جديد لقيمة الألفاظ والعبارات ، فنرد إليها اعتبارها الذي أهدرته المدرسة العقلية والمدرسة الأسلوبية على السواء ، فالأولى كان رائدها دقة الأداء المعنوي دون نظر إلى الظلال التي تلقىها الألفاظ بجرسها أو بتأريخها في عالم اللغة وعالم الاحساس ، مما يفسد الجو الشعوري الذي تعيش فيه القصيدة في بعض الأحيان ، ويحدث نوعاً من « النشاز » الموسيقي أو التصويري في السياق . والمدرسة الثانية كان همها عذوبة اللفظ وجزالة العبارة ، بدون نظر إلى هذه الملابسات التي تختلف في قصيدة عن قصيدة ، وفي حالة شعورية عن حالة ... وهكذا .



هذه القضية ليست جديدة في النقد العربي ، فلقد أثرت في العصر القديم . فكان الأصمعي يقول عن زهير وأصحابه : إنهم « عبيد الشعر » لأن صناعة النظم والتجويد فيه واختيار الألفاظ وتعديل العبارات قد استغرقتهم وأبعدتهم عن الطبع الذي ينظم في سهولة ويسر . وكان « الآمدي » يقول عن أبي تمام : « شديد التكلف ، صاحب صنعة ومستكره الألفاظ والمعاني وشعره لا يشبه أشعار الأوائل ، ولا على طريقهم » ، لما فيه من الاستعارات والمعاني المولدة ، بينما كان يقول عن البحري : « أعرابي الشعر مطبوع على مذهب الأوائل ، وما فارق عمود الشعر المعروف » لأنه كان يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ .

ومن الحق أن نقول : إن القضية لم تعرض لهم إلا من ناحية الكد في تجويد النظم ، أو اليسر في الأداء . ومن ناحية الاعتماد على التصورات الحسية ، أو الفوص وراء المعاني الذهنية ، وهذا جانب من القضية لا كل جوانبها . ولكننا بهذه المناسبة لا نتردد في إشار إلى الصور في الشعر على المعاني ، وفي إشار الانطلاق المستمد مما وراء الوعي على التعقيد الذي يصنعه الوعي في أغلب الأحيان .

ثم عرضت هذه القضية مرة أخرى في العصر الحديث ، في معرض الجدل بين
بين مدرسة شوقي وحافظ المعنية بالايقاع الموسيقي والجمال اللفظي ، ومدرسة العقاد
وشكري المعنية بالصدق الشعوري ، والتدقيق المعنوي .

وقيل : كلام كثير في معرض الجدل ليس كله صواباً بطبيعة الحال .

ونحن في هذه المناسبة لا نتردد في أن نرد إلى الايقاع الموسيقي والجمال التعبيري
اعتبارهما — ولكن على أساس آخر غير الأساس الذي يفهمه الشوقيون
والتعبيرون على العموم — وأن نقول : إن الصدق الشعوري لا يبدو كاملاً في الشعر
إلا إذا اكتمل فيه الايقاع الموسيقي ، وإلا إذا اتسقت ظلال الألفاظ والعبارات
مع هذا الايقاع ، وتناسقت جميعاً مع الجو الشعوري للقصيدة . وذلك هو السكّل
الفني الذي يختل حين ينهار أحد أركانه ، لأن انهياره يخل بتناسق الصورة الفنية .

وكما فاض الشعور فطغى على الوعي ، وانطلق يستمد من الرواسب النفسية ،
ويستوحي الظلال الشعورية ، كان يجري في ميدانه الأصيل ، وينشئ أجل آثاره ،
وذلك مع عدم إغفال مقومات الشعر الأخرى من عمق وسعة واتصال بالحياة
ونفاذ إلى الأسرار الكونية الخالدة .

النفس الانسانية

في الشعر العربي

حينما فرغت من قراءة مجموعة الشعر الموسومة باسم « عرائس وشياطين » من مختارات الأستاذ العقاد ، التي جمع فيها طائفة من الشعر العربي والشعر العالمي جدّ لي رأيان متناقضان : ففي أثناء القراءة الأولى السريعة ، ولم أكن قد انتهيت بعد من المجموعة ، ولم أكن قد تبينت مواقع قصائدها ومقطوعاتها في نفسي . في هذه القراءة التي يلتفت فيها الذهن إلى أكثر الأشياء التماها ، ويلتفت فيها الحس إلى أشد الأصوات تصدية ... عندئذ قلت : إن الشعر العربي يستطيع أن يقف على قدميه أمام الشعر العالمي .

وحينما انتهيت من قراءة المجموعة ، وخلوت إلى نفسي أتبين موقع كل قطعة وقصيدة ، وألمح وراء الألفاظ والمعاني ما ترسمه من ظلال إنسانية ، وما تصوره من حالات نفسية . عندئذ أشفقّت من أن تشيل كفة الميزان بالشعر العربي ! ... فأأي الرأيين هو الخطأ ، وأيها هو الصواب ؟

مرجع الحكم في هذا هو طريقة إحساسنا بالحياة ، وحقيقة مطلبنا من الشعر . فأما أنا فلا أتردد في القول بأن الحياة في صميمها إن هي إلا انفعالات واستجابات ، وعواطف وحالات نفسية ، وأن الأفكار والمعاني إن هي إلا بلورات صغيرة على سطح الحياة ، وكثيراً ما تكون معوقات لجرّان الحياة ، وإن كانت في أحيان قليلة تساعد على التعمق والنفاذ ، كالحصوات المتبلورة في مجرى الماء !

وليس « الانسان » الراقى هو الذي تستهويه المعاني المجردة ، والأفكار المتبلورة — كما يعتقد الكثيرون — ولكنه الانسان الذي يتعمق حسه أدقّ المشاعر وأجلّها ، والذي يدرك نبضات الحياة وانفعالاتها ، والذي يتخذ من ذلك كله غذاء لحسه وفكره جميعاً .

والشعر هو نبضة قلب قبل أن يكون لمعة فكر ، وهو خفقة حياة ، قبل أن يكون فكرة ذهن ، وهو حالة نفسية قبل أن يكون قضية فكرية ، وهو ظلال إنسان قبل أن يكون التمازج أفكار ، ووسوسة أثددة قبل أن يكون رنين ألفاظ .

فاذا نحن نظرنا إلى الشعر العربي بهذه العين في مجال الشعر ، وجدناه فقيراً في الظلال الانسانية ، والحالات النفسية ، بمقدار ما هو غني بالأفكار والمعاني والاستجابات الحسية المباشرة ، التي لا تعمق النفس الانسانية إلى مدى بعيد .

والتعبير العربي وبخاصة في الشعر تعبير مباشر أقرب ما يكون إلى الاستجابة الحسية ، فهو يؤدي الفكرة أو المعنى ، ثم لا تلمح وراءه مخلوقاً إنسانياً إلا نادراً . إنك تلمح ولا شك فكراً وحساً ، ولكن « المخلوق الانساني » الذي يشتمل الفكر والحس ، ويشتمل بجوارهما حياة آدمية كاملة ، قلما تلمحه وراء التعبير .

ولقد خيل إليّ مرة أن هذه اللغة نبتت في الظهيرة على صحراء مكشوفة . فبي في شعرها لا تلقي حولها ظلال . ليس هناك ما يسمونه « بين السطور » كل لفظ وكل تعبير يقابله معنى أو فكرة ، ثم لا شيء وراء المعنى ووراء الفكرة . لا ظل ، لا صورة لا رؤى سحرية تثير في النفس شتى التخيلات وشتى الاهتزازات .

وبمقدار الغنى في الأفكار والمعاني الذي تضمنه الشعر العربي ، كان الفقر في الرؤى والأحلام ، وفي الصور والظلال ، وفي الحالات النفسية ، والملاحم الانسانية ، وهذا هو مفرق الطرق بين الشعر العربي وكثير من الشعر العالمي في طريقة التصوير والتعبير .

حتى شعر الغزل عند المذريين ، قلما تجد فيه وراء اللفظ إلا المعنى ، ووراء التعبير الا الفكرة . قلما تلمح الحالة النفسية والملاحم الانسانية . قلما تتسع الوسوسة والهينة التي لا نعرف مصدرها ، ولا تدل عليها الألفاظ بذاتها ، ولكن تدل عليها الظلال التي تلقيها الألفاظ ، وتتوارى خلف التعبيرات .

إن بيتين ساذجين ، كقول مسلم بن الوليد وقد حضرته الوفاة وهو وحيد
غريب ، وليس حوله إلا نخلة بمجران يناجيها فيقول :

ألا يا نخلة بالسفح من أكناف جرجان
ألا إني وإياك بمجران غريبان

إن هذين البيتين لنادرا المثل في الشعر العربي .

فماذا في هذين البيتين الساذجين . فيها أن المعنى والفكرة يتواريان ليفسحا
المجال للصورة الانسانية والحالة النفسية . صورة الانسان الغريب المفرد تقربه
الغربة من كل مخلوق ، ويرهفه الانفراد إلى الأنس بكل كائن ، فيخلع الحياة عليه ،
ويعاطفه معاطفة القريب للقريب .

وعلى هذا النحو ينبغي أن ننظر إلى الشعر على أساس ما يثير في نفوسنا من
أحاسيس ، وما يرسم لخيلنا من صور ، وما يطلق لنا من أعيان الفكر المحسوسة
المحدودة ، ويصلنا بصور الانسانية وبالحياة المكنونة . وذلك فيما أعتقد واجب
شعراء الشباب . ولكن حذار أن نفهم من هذا ما يفهم بعضهم من تلك الفوضى .
إن الشعر — مع هذا — ليس تهيؤات مخبول ، ولا تساويل مذهول . والحالات
النفسية المطلوب تصويرها ، ليست هي خلط المجانين ، وتداخل الاستعارات
وتراقص التعبيرات . إن بين الشعر وهذه « التهيؤات » بعداً سحيقاً ، فإذا لم يكن
بد من هذا البلاء فلا ، والشعر العربي القديم ، بذهنيته وتجريده ، أقوم وأهدى ،
وأخلد فناً !



وإلى القراء بعض الأمثلة الحاسمة بين المعاني والأفكار ، والحالات النفسية
والصور الانسانية في قطعة من مجموعة « العرائس والشرائط » ، للشاعر الانجليزي
الحديث « هوسمان » بعنوان « إلى السوق أول مرة » وقد استشهدت بها قبل ذلك
في « طريقه الأداء في الفن » وهي تصلح للاستشهاد بها هنا — من جانب آخر —
على تصوير الحالة الانسانية من وراء العبارات والألفاظ .

« يوم أنشأت أذهب إلى الأسواق ، أوائل عهدي بالأسواق

« كانت الدراهم في الكيس جدًّا قليل

« وكم طال بي النظر وكم طال بي الوقوف

« على أشياء في السوق لا تنال »

« تغير الزمن اليوم ، فلو أردت الشراء لاشرت

« هنا الدراهم في الكيس ، وهناك أشياء أمس في السوق

« ولكن أين يأتى ذاك الفتى المحروم »

« طالما شك قلب الانسان ، لأن (اثنين واثنين : أربعة) لا هي ثلاثة كما

وردها حيناً . ولا هي خمسة كما نودها بعد حين . وأحسبه سيشكو إلى آخر

الزمان » .

فقياس الأفكار والمعاني ، هذه المقطوعة لا شيء ! إن معانيها قريبة قريبة ،

فهي لا تزيد على قولهم : (كل ممنوع محبوب) و (كل ما تملكه اليد تزهد

لنفس) و (ما كل ما يتمنى المرء يدركه) .

ولكن أين هذا من تلك الأحاسيس الانسانية الخالدة الغامضة التي تثيرها

هذه المقطوعة في نفس كل (إنسان) عانى ما عاناه الشاعر من « أن اثنين واثنين

رُبعة لا هي ثلاثة ، كما نوردها حيناً ، ولا هي خمسة كما نوردها بعد حين ، وأحس

حلاوة التشي وزهادة المشتى بعد حين . واضطرب بين واقع الحياة الجامد الدائم ،

يرغائب النفس المتحولة ، التي تستند للشوق المجهول الذي ينكر الواقع الجامد

المحتوم !

ليس المعنى هنا هو المهم ، إنما هو المخلوق الآدمي الذي تحس ديب انفعالاته

روسوسة وجداناته ، وليست الفكرة التي تحويها المقطوعة هي المهمة ، وإنما هي

لصورة المترامية بين الظلال الشفيفة .

وفي المجموعة قطعتان متقاربتان في الموضوع ، فاستعراضها معاً قد يكون أقرب إلى توضيح الفروق .

فأما القطعة الأولى ، فهي لابن زهر الأندلسي بعنوان : « في المرأة » :

إني نظرت إلى المرأة أسألها فأنكرت مقلتاي كل ما رأتا
رأيت فيها شئياً لست أعرفه وكنت أعهد فيها قبل ذاك في
فقلت : أين الذي بالأمس كان هنا متى ترحل من هذا المكان متى؟
فاستجبتني وقالت لي وما نطقت : قد كان ذاك ، وهذا بعد ذاك أتى!

وهي آيات جيدة في موضوعها ، ولفتة لها قيمتها ، ووقفة بين صورتين من صور الحياة أجمل ما فيها أن إحدى الصورتين تنكر الأخرى وهي تكلمتها . وذلك أقصى ما نستطيع أن نسنده إليها من المزاي ، مع الاعتراف بأننا نضيف إليها من أنفسنا بعض ما قد تقصر عنه ألفاظها !

ولكنها مع هذا ، وقفت عند الحس لا تتعداه إلى أغوار النفس . فهذا شاعر لا يدرك الفرق بين الفتى الذي كانه والشيخ الذي صار له إلا حين يقف على المرأة ، فيرى تغير الملامح وتنكر السمات - وهذه أمور مردها إلى الحس - فإذا علم بهذا الانقلاب الظاهري لم يتجاوز به إلى التفتيش في أنحاء النفس عما هنالك من انقلابات . ولم يثر في نفسه أشنات الذكر ، وألوان الخواطر التي تعتلج في نفس « الانسان » وترد على الخاطر ولو لم ينظر في المرأة !

ولا أحب أن أنكر جمال اللفظة في قوله : « متى ترحل من هذا المكان متى؟ » فانه نبضة « إنسانية » لها قيمتها ، ولكنها نبضة واحدة ، تكاد تلتني بمضات الذهن ، ولفسات الفكر ، وأياً ما كانت ، فهي تبض مرة واحدة ، ثم تجمد بلا حراك !

على مقربة من هذه القطعة في الكتاب ، قطعة أخرى للشاعرة الانجليزية « أليس مينل » تحت عنوان : « خطاب فتاة إلى العجوز التي ستكونها بعد سنين »

، مقطوعة طويلة . ولكننا سننقلها كاملة ، لأن الاجتزاء ببعض منها دون
، لا يجدي . فهذا « إنسانة » تطل بشطر منها على شطر ، وتنظر بعين الفتاة
مرة العابثة ، إلى العجوز المستكينة الفانية ، فلا تستطيع أن تهاجمك أمام
رة التي تستحضرها بعين الخيال ؛ فترثي لنفسها بنفسها ؛ وتشتبك الأحاميس
ساعر ، وتطل رائحة جائية بين المستقبل الأعجف المظلم ، والحاضر المنضر
؛ وتعرض أمام خاطرها شريطاً حافلاً بالخواطر والأحاميس ، وهي بين ذلك
(الانسانة) و (المرأة) في مخلوقة واحدة ، وهذه هي المقطوعة :

« إسمعي ! أيتها المرأة التي أبلتها السنون
« إذا طويت يدك الناحلة على هذا القرطاس
« فاذكري تلك التي باركتها بلسانها وقبلاتها »

★ ★ ★

« أناديك : يا أماء ، فإن أثقال السنين كسرتك
« بل أناديك : يا بنتاه ، فإن ذكرى الزمن أيقظتك
« ومن أطوار قلبي ، يخلق الزمن كل ما فيك »

★ ★ ★

« آه . أيتها السائمة المكدودة ، إن الصبيحة في السماء لشمطاء
« أفلا تذكرين السحب كيف تساق ؟
« أترينها كانت تهدأ عند المغيب »

★ ★ ★

« تمهلي هنية في ختام مطافك الطويل

« فإن في هذه الساعة الموحشة
« لألفة لساعة التدبر والتذكر »

★ ★ ★

« يؤلمك أيتها الصامتة الخافقة تذكيري إياك
« بتلك المضاب - هضاب الشباب - التي عصفت عليها السماء
« وتلك الأعاصير الأوابد من القوة والعافية ، التي خلقتها وراءك
« اعلمي أن البطحاء الموحشة التي تدرجين فيها الآن
« إنما هي دنيا مساء صموت
« وتأملي في تلك القمم المفضاة ، إنها تسفر عن صباح »

★ ★ ★

« اسمعي . . . هاتيك رياح الجبل تهبّ بالغيوث
« وهاتيك القمم على غرة تتألق بالشعاع
« حاشاي أن أدعك تذهبين - ناسية - إلى الموت »

★ ★ ★

« ليتني أعلم أي جانب من قلبي هذا المضطرب سيتبعك
« إلى حيث الرياح لا تعصف ولا تنهزم
« وحيث أزهار الجبال الصبية لا تعيش ولا تجود »

★ ★ ★

« ولكن دعني خطائي وفيه ما فيه من خواطرك المفقودة
« ينبئك كيف كانت الطريق في بداية الطريق
« ويصحبك إلى الغاية . حين إلى الغاية تتبين »

★ ★ ★

« آه . رب ساعة من ساعاتك تقودك فيها خواطري
« فما تشعرين إلا والرياح من وطنك القديم تحوم حواليك
« وإن أخفأك عنها الزمن والظلام والسكوت »



« تقول لك : كم جاشت بالفتاة هذه الذكريات
« وكم رانت على الصباح ظلمات هذه الظلال
« وكم خيم عليها هذا الحزن الذي تفارقينه بقلب حزين »



« وبعد فمالي أقفوك بخواطري هذه ليت شعري !
« إن الحياة تتبدل ، وإنك مع الأيام تتبدلين
« فيا أيها الطبيعة التي لا تتبدل . ليتك تردين إليها فؤادي الضليل »



« ستعود إلينا نسباتها بقبلائها
« وستسري إلينا في المساء كأنها قبة في الصباح
« وسينفث الصيف نعمته التي لا يغيرها الزمان »



« ونحن وقد تبدت لنا لحظة بعد لحظة ، ونسبات بعد نسبات
« تتمقب إحداها الأخرى في شتى المسارب والدروب
« على نفحات الطفولة الخالدة التي تتأرجح بها الرياحين أطفال الخلود »



« وما أكتب إليك هذا الخطاب المستطاع الناظر إلى الغيوب

« لأموه لك الذبول باكليل من المجد والفخر
« وأحف هذا الذؤاء بشارات النصر والنجاح »

★ ★ ★

« كلا إنما هو شباب واحد وينطوي من الحياة الضياء
« إنما هو صباح واحد وينفى النهار السحاب
« إنما هي شيخوخة واحدة تتلاقى فيها الأشجان والهموم
« جموعاً وراء جموع » .

★ ★ ★

« صه يا لساني ، إن كلامي أسالت عبرات عينيك
« صه صه . فما أغزر ينبوع الدموع
« يا للجفون البائسات . فما أسرع ما تبكي وهي قريبة إلى الرقاد »

★ ★ ★

« عذراً للفتاة ؟ لقد وسومت لها زوة من غرائب نزوات الشباب
« أيتها المرأة البائسة ! ألقى من يدك هذا الخطاب
« إنه حطم قلبك فأنسي أنني كتبتك إليك »

★ ★ ★

« إن التي كانت تنظر منك إلى ذلك الحيا
« هي الآن تلمس براحة البنوة شعرك المشتعل
« وتبارك هذا الشفق الحزين بدموع الصباح »

★ ★ ★

هذه هي المسارب النفسية التي سارت فيها خطرات تلك الفتاة ، وهي تصور من نفسها عجوزاً في أواخر الأيام ، وتلك هي المسالك والدروب المتعرجة الطويلة. وهي (إنسانة وامرأة) حين تحس بخطوات الزمن هذا الاحساس ، وحين تزج بخيالها إلى المراهوب من شيخوختها - وهي في حمى منها بفورة الشباب الحاضر - ومع ذلك تفزع وتضطرب، قتلجاً إلى خيال الذكريات التي ستعاديها في الشيخوخة المرتقة ذكريات الشباب التي « ستسري إلينا في المساء كأنها قبلة الصباح » فإذا هدا روعها وتماسكت عادت تواجه « العجوز التي ستكونها » بالحقيقة المؤلمة : « إنما هو شباب واحد وينطوي من الحياة الضياء » شباب واحد . والمرأة أحس ما تكون بوحدانية هذا الشباب !

وإننا لنمضي في تتبع هذه الخطرات النفسية في نفس هذه « الانسانة » فلا نبلغ مداها ، بأيسر ولا أوضح مما بلغت ألفاظها ، فلا ضرورة إذن للشرح والبيان .

هنا فيض إنساني من الخواج والخواطر والأحاسيس ، قلما تعثر فيها على (معنى) بارز ، أو فكرة مبلورة ، أو حكمة سائرة . ولكنك لا تخطيء فيها وجه « الانسان » وانفعالاته وخطراته ، تتأرجح وتتداخل ، وتضطرب وتختلج وتسمع فيها حركة الحياة وتلمح فيها ظلالها من وراء الألفاظ والتعبيرات .

ذلك شعر ، وشعر كله ، وشعر يحسن أن تتأثر لا مقلدين ، ولكن مستفيدين ، ففي نفوس الكثيرين منا ينابيع طليقة ، تحبسها الطرائق التقليدية للشعر العربي في التعبير . وإن كانت المسألة في صميمها أكبر من الألفاظ وأوسع من التعبير .

الطبيعة

في الشعر العربي

يُحيل إليّ من مجموعة الشعر العربي أن « الطبيعة » لم تكن إلا قليلاً متصلة
باحساس الشعراء العرب اتصال الصداقة والألفة — بله اتصال المجموعة الحية —
فهي في الغالب صلة عداء يمثلها قول الشاعر :

وركبِ كأن الريح تطلب عندهم لها « ترة » من جذبها بالعصائب
وإن كانت هذه الظاهرة العامة لا تنفي الأحاسيس المفردة لبعض الشعراء حينما
تختلف البيئة كقول حمدونة الشاعرة الأندلسية :

وقانا لفحة الرضاء وادٍ سقاء مضاعف الغيث العميم
زلنا دوحه فحنا علينا حنو الرضعات على الفطيم
وأرشفنا على ظمأ زلالاً لذّة من المدامة والنديم

وكأيات المتنبي المعجبة في وصف شيعب بوّان وفيها ذلك البيت الجميل :
يقول يشعب بوّان حصاني : أمينٌ هذا يُسار إلى الطعان ؟!

وإن كان هذا من مقولات الحصان التي يسخر منها المتنبي !

وظاهرة أخرى تغلب في الشعر العربي ، وهي الاحساس بالطبيعة عند ألفتها
كأنها منظر يوصف أو يلتذ ، لا شخوص تحيا ، وحياة تدب . والموضع التي أحس
فيها الشعراء العرب بالطبيعة هذا الاحساس الأخير تكاد تعد . فنحن إذا استثنينا
ابن الرومي — وكان بدعاً في الشعر العربي كله — لا نكاد نعثر إلا على أبيات
ومقطعات يحس الشعراء فيها هذا الاحساس ، على تفاوت في قيمتها الفنية . نذكر
منها أبيات البحتري في وصف الربيع التي مطلعها :

أتاك الربيعُ الطلق يَحْتالُ ضاحكاً من الحسن حتى كاد أن يتكلما

وقول ابن خفاجة الأندلسي في وصف جبل :

وأرعن طمّاخ الذؤابة شامخ يطاول أعنانَ السماء بغارب
وقورٍ على ظهر الفلاة كأنه طوالَ الليالي ناظرٌ في العواقب
أصخت إليه وهو أخرسُ صامت فحدثني ليل الشرى بالعجائب

وفيما عدا ابن الرومي وتلك الأبيات والمقطعات القليلة المتناثرة في ديوان الشعر العربي الضخم ، تكاد الطبيعة في الشعر (تستعمل من الظاهر !) ؛ فهي منّاظر جامدة للوصف الحسي والتشبيه بالمحسوسات ، تعلو في سلم الفن ، حتى تكون كأبيات المتنبي في شعب بوان ، وتسفل حتى تصل إلى تشبيهات ابن المعتز جميعاً !

وظاهرة ثالثة : هي أن الطبيعة في الشعر العربي قد تحيا وتدب ويحس الشاعر بما يضطرب فيها من حياة ، ويلحظ خلجاتها ويحسي نبضاتها ، ولكنه هو لا يندمج في هذه الطبيعة ، ولا يحس أنه شخص من شخصها وفرد من أبنائها ، وأن حركته من حركاتها ، ونبضة من نبضاتها ، وأنه منها وإليها ، وأحاسيسه موصولة بأحاسيسها ؛ وقوله « يوجد إحساس بالطبيعة كهذا الإحساس الذي تمثله الشاعرة الانجليزية المعاصرة « روث بتر » حين تقول للموت (١) :

« لا تنادني والصيف مشرق أيها الموت !

« إنني في الصيف لن أجيب النداء

« حين يوسوس المشب ويتأيل بأعطافه

« لا ترفع إليّ صوتك بالنداء من تلك الظلال السفلى

« حين يحن الصفصاف ويتفرق الماء

« حين يتوانى الجدول وينعس الهواء

« حين يتموج اللباب على الأسوار
« لا تنادني . قلت لك : لا تنادني أيها الموت في ذلك الألوان !
« إنك عبثاً تنادي وترفع الصوت بالنداء
« ففي إبان الأزاهير النامية لن أصفي إليك »
« لكنني سأصفي إليك حين يتجرد كل حالٍ وحالية
« ومرحّباً بدعائك حين ينتثر الورق من الشجر على ثراه
« حين يسمع للسفوح فحيح في العاصف المحتاج
« حين يشمّ الرعاة من الشرق رائحة الثلوج
« حين يهجر الحقل للريح تتولى حصاده
« حين يصبح الاعصار حطّاب الوادي الذي يطيح بأعواده
« حين يصبح البرد بذرة الأرض التي تنثرها السماء
« حين نفر من كل شيء ولا نتوف إلى شيء
« ناد يومئذ يا موت ولك الاصفاء والترحاب
« فيومئذ أسمع وأنهض وأمضي ! .

وليس المجال هنا مجال الوقوف على مواضع الجمال الجزئية في تصوير الطبيعة في الصيف إبان الحياة ، وفي الشتاء إبان الموت ، ولا في تصوير وسوسات الحياة ووساوس الموت هنا وهناك : « حين يوسوس العشب ويتأبل بأعطافه . وحين يحن الصفصاف ويترقق الماء . وحين يتوانى الجدول وينمس الهواء » ، أو : « حين يُسمع للسفوح فحيح في العاصف المحتاج . وحين يصبح الاعصار حطّاب الوادي الذي يطيح بأعواده . وحين يهجر الحقل للريح تتولى حصاده » . الخ . فهذه خطرات قد تخطر للشعر العربي ، وإن لم تخطر في مثل هذه الصور ، لأنها منتزعة من بيئة الشمال .

نحن نتجاوز هذا إلى الظاهرة الكبيرة الجامعة في هذه المقطوعة . تلك هي

شعور الفتاة بأنها لا تستطيع أن تموت والطبيعة في فصل الحياة ، ولن تلي الموت إذا دعاها ، لأن الطبيعة حولها حياة وهي خلية حية في جسم هذه الطبيعة النامية . أما حين يدب الموت في الأم الكبيرة ، فهنا يحس أبنائها أن لا مانع من إجابة دعاء الموت ، وذلك « حين تنفر من كل شيء ولا تتوق لشيء » وحين يدب الموت من الداخل تسهل إجابة ندائه من الخارج .

وفي القطعة مجال لتصوير « المرأة » التي تحسب الموت طوع رغباتها ورغبات الحياة النابضة في قلبها كأما الطبيعة ، فهي تناديه أن ينصرف عنها الآن ، كما تنادي الخطيب والحبيب في تمنع وإدلال !

وقطعة أخرى لفتاة أخرى ! لـ « لورنس هوب » الرمزي لشاعرة إنجليزية معاصرة أيضاً (١) !

إن رفيق الحياة يدعوها . . . وإنها لترغب في إجابة دعوة الحب والحياة ، ولكن الطبيعة حولها حزينة واليلة شاتية ، وإنها لتشعر أنها هي وهو وثمره هذه الاستجابة . إنما هم جميعاً خلايا في هذا الجسم ؛ وأن هذا الحزن الذي يدب في حنايا الطبيعة سيتسرب في « الروح الهائمة على أعتاب الدنيا تستجده فيها جثمانها » . فتنشأ الثمرة وفيها من هذا الحزن قطرات .

فلتؤجل الدعوة والاستجابة إذن إلى حين تكون الطبيعة كلها في فرح واستبشار .

« لا . . . غير هذه الليلة !

« إن المطر يقطر حزناً وانياً . . .

« عبرات أسيّ تحت سماء شجيرة

« وعلى البعد » ابن آوى « هزيل خافت العواء
يزيد الفسق وحشة وعزلة

★ ★ ★

« النهر الدافق يتقدم إلى البحر بهمة الشكوى، والظلال تؤوي إليها الوسوس
الخفية، وعيناى ترنوان نحو عينيك ابتغاء عزاء

★ ★ ★

« إن الروح الهائمة على أعتاب الدنيا تستجد فيها جثائها، إن دخلت من خلال
قبلاتنا إلى حظيرة الحياة
ورثت كل ما في قلوبنا من أسى
« وكل ما في المطر المنحدر من شجن مكظوم

★ ★ ★

« لا . حين تشتهي استجابة الحب الكبرى
« أقبل إليّ والصبح يرتع في الأنوار
« والبلابل من حولنا مشوقة تصدح بالغناء
« بين الورود من حمروبيض

★ ★ ★

« وكذلك حين يقضي الله تلك الفريضة الحلوة القدسية
« مدعنة لمشيئته الالهية كي أمنح الدنيا صورة من جمالك
« لأسلمنها إذن إلى الدنيا ومعها فرحي فيك » !

فهذه شاعرة وامرأة . تبدو في مقطوعتها طريقة إحساسها بفرح الطبيعة وحزنها،
وتبين الوشائج الحية بينها وبين هذه الأم الكبيرة ؛ وهذه هي الظاهرة التي يزيد

إبرازها . ولكن هذا لا ينسينا أن نقف مرتين أمام موضعين من مواضع الابداع في القصيدة :

الأول : طريقة الاحساس بحزن الطبيعة وفرحها : فالطر « الذي يقطر حزناً وانيا عبرات أسي تحت سماء شجية » يجتمع إلى « ابن آوى هزيل خافت العواء على البعد فيزيد الفسق وحشة وعزلة » و « النهر الدافق يتقدم إلى البحر بهمة الشكوى » يجتمع إلى « الظلال تؤوي إليها الوسوس الخفية » وكلاهما يجتمع إلى « عينها ترنوان نحو عينيه ابتغاء عزاء فتلقاها الأهداب مبللة بالدموع » ثم في الوجه الآخر : « الصباح يرتع في الأنوار . والבלابل مشوقة تصدح بالفناء » وكلمة « مشوقة » خاصة في هذا المكان . إنها لوحة متناسقة الألوان أو « سيمفونية » متوافقة الألحان ، بين الطبيعة وأبنائها الجميع .

والثاني : تلك الكناية الدقيقة البارعة عن « الروح الهائمة على أعتاب الدنيا تستجد فيها جهنمها » وعن « استجابة الحب الكبرى » التي ترتفع بها وترتفع حتى تجعلها « الفريضة الحلوة القدسية التي يقضيها الله » إنها كناية امرأة ، وامرأة تحب ، وامرأة شاعرة ، تجتمع كلها في سياق !



وقد توجهنا حتى الآن في الموازنة بين الشعر العربي والشعر العالمي إلى شعراء الغرب في مجموعة « العرائس والشياطين » وبخاصة الشعراء الانجليز . فلتوجه نحو الشرق أيضاً في هذه الموازنة ، ففي الشرق البعيد ، وفي مصر القديمة مثل تتقدم بها مطمئنين .

يقول الشاعر الصيني « يوان مي » من شعراء القرن الثامن عشر الميلادي بعنوان « زهرة الصفصاف » :

« أزهار الصفصاف كنديف الثلوج ... إلى أين ؟
« أين تمضي جموعك الضالة مع الريح ؟

« قلما نبالي . وأقل من ذلك ما ندري !

« إنما سبيلنا من سبيل الهواء

« حياتنا في دواماته العاصفة

« وموتنا في الهاوية هناك »

فهذا إنسان يحس بنفسه وبالناس كزهرة بين أزهار الصفصاف . « سبيلهم جميعاً من سبيل الهواء . حياتهم في دواماته العاصفة وموتهم في الهاوية هناك » .
فيزيد على إحساس الغربيين بالاندماج في الطبيعة ، تلك الصوفية الغيبية ، طابع الشرق الجميل العميق البسيط ، الذي لا يكاد يبدو في الشعر العربي .

وفي المجموعة قطعة أخرى للشاعر نفسه فيها هذه الصوفية الرقيقة ، وبجانها إحساس المودة الصادقة بينه وبين الطبيعة ، التي تداعبه نسائمها ، وترسل عليه زحاماً من العطور ، وتبسم في وجهه ، وهو لا يدري من زحمة العطور عليه ، عطر الورد من عطر البشنيين :

« على ضفة الجدول الغربي

« تطيف بي الأحلام في الفسق الزنبق

« وتداعبني نسائم الربيع

« فترسل عليّ زحاماً من العطور

« وتبسم في وجهي حين لا أدري

« عطر الورد من عطر البشنيين »

وتتجاوز مجموعة « المرائس والشياطين » لنقع على أغنية مصرية قديمة حيث :
« تدعو شجرة الحمير فتاة إلى موعد حب تحت ظلها ، واعدة أن تكون أمينة على أسرارها ! »

وفي الموضوع كما ترى تلك الصداقة الحلوة بين شجرة الحمير والحييين ، حيث تشترك الطبيعة في مباركة الحب . فاذا أضفنا إلى ذلك شجرة الحمير كانت مقدسة

عند المصريين لأن الهة « الخصب » « حاتحور » كانت تسكنها ، وترسم مطلة بين فروعها ، زاد الموضوع قوة . فليست الطبيعة وحدها هي التي تبارك الحب ، بل الآلهة أيضاً والهة الخصب بنوع خاص !

وشجرة الجميز هذه غرستها الفتاة بيدها وها هي ذي :

« تفتح فيها لتكلم »

« فيكون حفيف أوراقها عذباً كالعسل المنصفي »

« ما أجمل أغصانها »

« إنها موقرة بئار هي أشد حمرة من حجر الدم »

« وأوراقها تزدان بلون خضرة البردي »

« وهي تجتذب الناس إلى ظلها لأنه ذو نسيم عليل »

ثم تضع الشجرة رسالة صغيرة في يد بنت البستاني ، تعدوها إلى الحبيسة :
وهذه هي الرسالة :

« تعالي واقضي الوقت في (ظلي) (١) »

« فالحديقة رفاقة نصيرة »

« وفيها جواسق لك »

« والبستانيون يسرون ويطيرون »

« حين يرونك »

« أرسلني العبد قدّامك »

« ومعهم أدواتهم »

(١) هذه الكلمة ضائعة في الاصل ووضناها تكملة .

« إن المرء ليسكر حين يسرع إليك
« من قبل أن يشرب شيئاً
« ها هم أولاد الخدم يأتون من عندك بالمواخين
« وبالجمعة من كل نوع
« وبالخبز من كل ضرب
« وبأزهار الأمس واليوم
« وبكل صنف من الفاكهة المنعشة
« تعالي واقضي اليوم في جبور
« وغداً وبعد غد
« ثلاثة أيام كوامل
« واجلسي في ظلي
« الأخ يجلس على يمينها فتسكره
« وتصني إلى كل يقول
« وقد اضطرب الحفل من السكر
« وبقيت هي مع أخيها
« ضيوفها قد انتشروا
« يتمشون في البستان
« ويرقدون تحت الأغصان
« ولكي أمينة
« ولا أتكلم بما أرى
« فلن أقول كلمة (١) »

إن إحياء الطبيعة والاندماج في حياتها ، كلاهما مرحلة بعد أخرى . وكلاهما في حاجة إلى رصيد ضخم مذخور من الحيوية الباطنية والصوفية الروحية . وقد كانت حيوية العرب حيوية حس وذهن ، تنفق أولاً بأول في الانفعال القريب والحركة المباشرة ، والعمل المنظور . والخاطر الوحي ، والفكرة المبلورة ، فلم يبق في نفوسهم ذلك الرصيد المذخور في الباطن للتأملات والتصورات ، التي هي أعلى وأعز ما في الفنون . ولعل في هذا تعليلاً لعدم غو القصة الفنية في الأدب العربي إلا على نحو قريب من الحكاية والخبر ، ولكن هذا موضوع آخر ليس هنا مجاله على كل حال !



نفحات من فارس

« أغاني شيراز »

نظم حافظ الشيرازي وترجمة الدكتور إبراهيم أمين الشواربي

عشت أياماً جميلة مع « حافظ » أتاحتها لي ولقراء العربية الدكتور إبراهيم أمين .
لست أدري كيف أشكره ، فهذه الساعات الحلوة التي أتاحتها لي لا تقدر بثمن
تكافئ من ينقلك من الأيام الثقيلة الصاخبة الكثيرة ، إلى جو طليق هادي رفاف
تشيع فيه الأنداء والاضواء ، وترف فيه الأنسام والأصدا ، ويستقبلك بالطلاقة
والبشر والايناس !

لقد أخذت — مع حافظ — إلى الغناء العذب بروح صادقة ، لا تكدرها
شوائب الحياة ، ولا هموم العيش ، ولا أحقاد الناس ، ولا تفسدها كذلك غواشي
القلن ، ولا هموم الفكر ، ولا الجدل الذهني المقيم .

كأس من الخمر ، ووجه جميل ، ورفاق مسعدون ، وطبيعة باسمة . وعلى الدنيا
السلام . . . !

« أي شيء أجمل من رفقة الأحباب ، والتمتع باللهو والرياض والربيع الجميل ؟

« فأين الساقى ؟ قل له : ما هذا الانتظار الطويل ؟

« واعتبر ما يتهيأ لك من طيب الوقت فرصة عزيزة وغنيمة كبيرة .

« فلا علم لأحد بما تكون عليه نهاية الأمور »

وهذه الأغاني هي المعروفة بـ « غزليات حافظ » ، وهي أربعة وست وتسعون
مقطوعة ، كل منها يسمى « غزلاً » . (والغزل أو الغزلية في الشعر الفارسي: عبارة
عن منظومة قصيرة تتراوح بين سبعة أبيات وخمسة عشر بيتاً غالباً ، وموضوعه :

الغزل أكثر الأحيان ، ويكون أحياناً غرضاً آخر من أغراض الشعر . ويلتزم الشاعر ذكر لقبه الشعري ، أو « تخلصه » — كما يقول الفرس والترك — في آخر بيت من الغزل (١) .

وقد استغرقت ترجمة « غزليات حافظ » والفهارس الدقيقة الكاملة عن طبعاتها وترجمات شروحاتها مجلدين ضخمين ، تقرب صفحاتها من الستمائة . وصدر الأول في العام الماضي والثاني في هذا العام . وقد تضمن الجزء الأول مقدمة بقلم الأستاذ الدكتور طه حسين بك ، بارك فيها هذا الجهد الضخم الذي بذله الدكتور الشواربي . وفيها يقول :

« . . . وهذه طرفة أخرى نفيسة رائعة ، يسعدني أن أطرف بها قراء العربية ! لأنها ستمتعهم من جهة ، ولأنها ستزيد ثروة الأدب العربي من جهة أخرى ، ولأنها بعد ذلك ستثير في نفوس الكثيرين منهم ألواناً من التفكير المنتج ، وفنوناً من الشعور الخصب ، ولعلها أن تفتح لبعض الشباب أبواباً في الحس والشعور والتفكير لم تفتح لهم من قبل » .

وهذه نبوءة تصح من غير شك لو خلي بين الأدباء — الشبان خاصة — وهذه المجموعة من شعر حافظ . فإن قلة النسخ المطبوعة منها ، وارتفاع ثمنها بالقياس إلى مقدرة هؤلاء الشبان ، قد يجعلان الانتفاع بها محدوداً في الوقت الذي يجب أن تكون في متناول الأيدي جميعاً .

إن هذه الأغاني تجيء في وقتها المناسب — والشعر العربي يعاني أزمة يحتاج فيها إلى مثل هذا الزاد — فلقد آن للشعر أن يكون غناء بحتاً ، بعد ما طوح بنفسه في مجالات لم تعد له ، أو لم يعد يندوف فيها بأجل ألوانه ... طوح بنفسه في مجال الفلسفة ،

(١) من مقال للدكتور عبد الوهاب عزام بك ، عن : « أوزان الشعر وقوافيه » اقتبس منه المترجم هذه الفقرات .

وفي لجج الفكر ، كما أخذ يطوح بنفسه كذلك في مجال القصة والمسرحية وما إليها ، بعد أن عادت روح العصر لا تهش للقصة ، ولا المسرحية الشعرية .

والموجة الفكرية الفلسفية في الشعر العربي الحديث ، كانت ضرورة في وقت من الأوقات ، لأنها كانت رد فعل طبيعي لموجة أخرى سبقتها . موجة الأسلوب اللفظي ، أو الأسلوب الايقاعي . فكانت مهمة الموجة الجديدة أن تدخل القصد والمعنى إلى الأدب ، وأن تمد الشعر بروافد نفسية وفكرية حية ، لتتقذه من ذلك العلبث بالمحسنات البديعية الجوفاء ، ومن الايقاع الموسيقي الذي لا يحمل وراءه حياة ولا جداً . وقد استطاعت أن تحيي الشعر العربي وتجدد مجده ، وتزيد عليه متاعاً قيماً من صور الحالات النفسية الصادقة . عبرت عنها بدقة بالغة فأوجدت في الشعر العربي لوناً جديداً حقاً . ولكنها وقفت بالشعر الحديث حيث لا يجوز الوقوف ، قصت من أجنحته المرفرفة . وغضت من غنائيته النغمة ، وأقلت فيه من السباحات والومضات ، وجعلت عنصر الوعي الفكري بارزاً فيه .

والشعر يجب أن يدع للنثر مجاله بعد ما نضج هذا النثر نهائياً ، وأصبح قادراً على هذه المحاولات ، ثم ينطلق هو مرفرفاً لا يتقله هموم الفكر ، ولا تقيدته مشا كل الفلسفة . يجب أن ينطلق صرخات عميقة قوية ، وأشجاناً روحية خالصة ، وأشواقاً مرفرفة وضئئة ، وأحلاماً مهومة طائرة ، وإشراقات وجدانية لطيفة ، وسباحات علوية شفيفة . وفرحات رفاة طليقة .

يجب أن يكون تعبيراً عن لحظات الاشراف والتهويم ، ولحظات التوهج والانطلاق في النفس الانسانية ، تلك اللحظات التي يستحيل فيها الشاعر روحاً أكثر ما تكون تجرداً ، أو حساً أشد ما يكون توهجاً . تلك اللحظات التي ينطلق فيها التعبير كأنما يكون نفسه - وإن كان الوعي يعمل فيه - وهي لحظات يعرف مثلها كل شاعر ملهم في حياته الطويلة . وما عداها من اللحظات والحالات فغير جدير بالشعر في اعتقادي ، أو أنه من الدرجة الثانية أو الثالثة في حياة الشاعر الفنية .

وأحسب أنه قد آن الألوان لتتحرر الموجة الفكرية الفلسفية ، تاركة للشعر غنائته وبساطته ورفرفته ، كما يتأدى إلى الحس بأشواقه وأحلامه ، وبصوره وظلاله ، مثلاً تتأدى الموسيقى الطليقة ، والصور الفنية الموحية ، وذلك على قدر ما تسمح طبيعة الشعر ، وطريقة تناوله لموضوعه ، وفيها اختلاف لا بد منه عن طريقة الموسيقى وطريقة التصوير في الأداء .

و (أغاني شيراز) تأتي في حينها المناسب لتساعد على انحسار الموجة الفكرية عن الشعر الحديث . وقد لا تلي هذه الأغاني كل مطالب الشعر في هذه الفترة ، لأن الحس يغلب عليها والأشواق الروحية الخالصة تقل فيها - على الرغم من طابعها الصوفي - ولكنها على كل حال تزيد من رصيد الغناء في الشعر العربي زيادة لهاقيمتها . وحسبها أنها تجعل الشعر غناء الصلأ لا تبهظه أثقال الفلسفة إلا حيث تعرض في سرعة وتحتفي سريعاً ، ولا تبرده ثلوج الفكر - وإن كال فيها على ما سيحيى - لعب بالألفاظ والصور والمعاني ، ولكنه لعب لطيف حلو لا يفض من حلاوة الغناء الطليق .

ثم إن لها عندي مزية أخرى :

فقارئ هذه الأغاني يستروح فيها عطر الشرق البعيد ، وبساطته ومرحه ، وغيبته وتصوفه ، ونحن اليوم أحوج ما نكون إلى استرواح هذا كله ، حين نغمرنا موجة العقلية الغربية ، وهي موجة قوية طاغية ، لا نجد لها في حاضرنا الروحي كفاء .

وفي أغاني حافظ ، كما في رباعيات الخيام الفارسيين ، وكذلك في أشعار تاجور الهندي - على بعد ما بينهم في الاحساس والاتجاه - ذلك الروح الشرقي العميق ، الذي يستطيع اليوم أن يسعفنا ، ويحفظ تراثنا الشعوري في وجه التيار .

وهذا هو ما أعنيه باسترواح الشرق البعيد ؛ فليس نموذجاً واحداً ما أريد ، ولكنها نماذج شتى ، تجمعها سمات أصيلة ، تعبر عن الموروث والمذخور في نفس الشرق من رصيد .

والآن فالى « غزليات حافظ » أو « أغاني شيراز » :

إنها لمجنية مدهشة تلك التي تجعل القارئ يتابع حافظاً في لذة وارتياح ، فلا يمل ولا يسأم ذلك التكرار الذي لا ينتهي في الغزليات ، وذلك اللعب بالنكات اللفظية والتعبيرية التي ترحم الديوان ، والتي كانت نظائرها في شعر البديعين في اللغة العربية كفيلة بأسقاط هذا الشعر ، وكفيلة كذلك بالسأم والضيق إلى حد الاختناق (١) .

ولكن حافظاً لا يدعك تسأم أو تمل ، وهو يكرر ويكرر إلى غير ما نهاية ، أوصاف طرة الحبيب التي هي تارة شباك لصيد المحبين ، أو سلسلة يأوي إليها العشاق راضين . وتارة نافذة مسك يفوح منها الطيب ، أو صولجان من العنبر يسجبه الحبيب على جبينه المشرق في وجهه الجميل . . . ثم أوصاف غمازته التي هي بئر ، وعينه التي هي نرجسة ، وحاجبه الذي هو قوس أو ركن تتعلق به عيون العباد ، وقامته التي هي شجرة سرو أو شمشاد . . . إلى آخر هذا الحشد المكرور من التشبيهات .

كذلك لا يدعك تسأم أو تمل ، وهو يحشد في غزلياته ما لا يحصى من الاشارات إلى أحداث التاريخ ، وسير العشاق ، وقصص القرآن ، والكتب المقدسة ، والأساطير ، وطبائع الطير والحيوان ، واصطلاح الفلك والهندسة والطب ، وإشارات التصوف ورموز أهل الطريق .

تلك المجنية المدهشة هي روح حافظ الحلوة ، التي تطالعك في غزلياته المكرورة ، وهي روح أنيسة لطيفة عذبة ، تشيع في محياك الابتسامة الراضية عن هذا الصديق الودود ، الذي لا تملك إلا أن تنصت له وتهش لحديثه ، ولو راح « يحرف » في بعض الأحيان . . .

(١) أرجح كثيراً أن يكون حافظ شديد التأثر بهؤلاء البديعين وبخاصة اذا ذكرنا أنه عاش في القرن الثامن .

وأنا أعني كلمة « يخرف » هذه . فحافظ في كثير من الأحيان - إن لم يكن في جميع الأحيان - يطالعك بوجه « درويش » « يخطف » في حديثه ، ويلقي كلمة من هنا وكلمة من هناك ، حتى ليخيل إليك في بعض الأحيان أنه لا توجد في « الظاهر » رابطة بين الاشارات والایماءات ، إنما تربطها في « الباطن » رؤى درويش متصوف ، تطالعه من وراء « الغيب » فيرمز لها ولا يبين .

ولكن هذا لا يعني التفكك في أسلوب حافظ الشعري. ف وراء هذه الاشارات والایماءات جو موحد تعيش فيه الغزلية الواحدة ، بل تعيش فيه الغزليات جميعاً ، ذلك هو جو « الشهود » إذا استعرنا اصطلاحات الصوفية ، وما لنا ألا نستعير هذه الاصطلاحات وحافظ في غزلياته يتبع « طريق » الصوفية في التعبير ، وطبيعتهم في الشعور ؟

وجو « الشهود » هذا هو الذي يجعلك تقبل من حافظ إيماءاته وإشاراته المتناثرة ، فكلها أصداء لطيفة لانفعالات شاردة ، تتوالى على حس مرهف ، في « حضرة » الحبيب ، ويربطها جميعاً ذلك الرباط اللطيف الدقيق .

خذ مثلاً هذه الغزلية :

« إن شفة الحبيب بأقوثة ظمأى إلى الدماء

وأنا من أجل رؤيتها أضحي بالروح . وهذا هو عملي وشغلي الشاغل .

« وهلا يخجل من تلك العين المكحولة بالسواد ، وهذه الأهداب الطويلة

المديدة ، من رأى كيف يسلب الحبيب القلوب ، وهو مع ذلك ينكر أحوالي ؟

« فيا حادي العيس . لا تحمل رحلي إلى الباب ، فعلى قمة هذه الجادة يتشعب

الطريق الرئيسي إلى منزل حبيبي وداره

« وأنا عبد لحظي وطالبي ، فقد تملكني في قحط الوفاء

عشق هذه « النورية » المخمورة الرأس ...

« وقارورة عطر الورود ، وذؤابة الحبيب التي تفوح بالعير

هما فيض الشمعة واحدة من روائح (عطاري) الذكية

« فلا تطردني أيها البستاني عن بابك ، فأنا كالنسيم
وماء روضتك من دموعي الحمراء التي تشبه زهرات الرمان
« ولقد أمرت لي عين الحبيب بشربة من القند ممزوجة بماء الورد من شفتيه
الندية ، وكانت عينه الشبيهة بالترجمة الفضة هي الطبيب لقلبي العليل
« وجيبي (الحلو الكلام) ، (النادر الأقوال)
هو الذي علم (حافظاً) الدقائق في انشاد (الغزل) . . .
فهي اتصالات وقفزات دائمة . ولكنك ترقبها كما ترقب الطائر الخفيف يقفز من
فنن إلى فنن ، ويخلق هنا وينقض هناك ، في رشاقة ولطف وإغراء .
وليست كل الغزليات من هذا القبيل ، ولكن هذه السمة واضحة فيها حتى لو
كان فيها التسلسل . لأن طابع (الدرويش) الذي يبعثر الكلمات والاشارات ،
والايماءات هو الطابع العام . . .
وهذه غزلية تصور ما أعنيه :

« مبعثر الخصلات ، محمر الوجنات ، ضاحك الأسنان ، تلعب به الحجر ، سكران
ممزق القميص (١) ، يتغنى بالألحان ، في يده إبريق من بنت الحان ...
« عيناه كأنها زهرات الترجس توحى بالعريضة ، وشفته الرقيقتان ساحرتان
أقبل من نصف الليلة أمس ، فجلس إلى وسادتي بضع ثوان ...
« ثم أدار رأسه إلى أذني وهمس فيها لحناً حزيناً
قائلاً ... (يا عاشقي القديم ، هل أنت ناثم نعمسان ؟) ...
« والعاشق الذي يعطونه مثل هذه الحجر الليلية
يكفر بالمعشوق إذا لم يصبح عابداً للخمر والدنان ...
« فاذهب - أيها الزاهد - ولا تهزأ بمن يتجرعون التماله
فإنهم لم يعطونا غير هذه التحفة منذ أقدم الأزمان ...

(١) ألمها إشارة الى يوسف وقمصه المفقود .

« ولقد شربنا ما صبه الساقى في كؤوسنا
سواء كانت خمرة من خمور العريضة أو من خمور الفراديس والجنان ...
« وابتسامه كأس الشراب ، وطرة الحبيب المجددة الملتفة
ما أكثر ما كسرنا من توبات مثل توبتك أيها (الحافظ) الوهان »

فها التسلسل في المعنى إلى حد ما . ولكنها حافلة بالإيماءات والاشارات المتناثرة
في شتى الأغراض .

أما التكرار الذي أثرت إليه آنفاً فهو ملحوظ بوفرة في هذه الغزليات ،
ولكنه كما قلت : لا يبعث مللاً ولا سآمة ، وهذا هو العجيب ...
ولقد سبق حافظاً شاعر فارسي آخر ، دائب التكرار أيضاً لمقاطعته ولمعانيه ،
دون أن يسّم هو الآخر أو يدل ... ذلك هو (الخيام) .

ولكنك هنا واجد حرارة لاذعة ، وأسى عميقاً ، ومعنى نفسياً ضخماً .
وهذه كلها قد تنسيك الترجيع والتكرار في (الرباعيات) ولا نظير لها هنا في (الغزليات)
التي تمضي لطيفة شفيفة ، ولا يفارقها روح الدعابة ولا خفة الروح ، حتى في مواقف
الحرقه والأسى ... فلم يبق إلا أن روح حافظ تلك الجاذبية اللطيفة التي تدفع السأم
والملاة ، بل تبث النشاط والخفة والأنس في جو الغزليات .

وعلى ذكر الخيام . فإن هناك اشتراك في الظاهر في خصائص الشعارين
واتجاههما ، ولكن ما أبعد ما بينهما في الحقيقة .

وحينما ترعك في (الرباعيات) تلك الالهفة الحرقه لاستجلاء السر الأعظم
الذي أوصدت دونه الأبواب ، فراح (الخيام) يدقها دقاً عنيفاً متواصلاً ، حتى كلت
يداه وأدركه الاعياء وغشاه الملل ، فجلس يفرق أشجانه في كأس من الشراب ،
ويتسلى هنية عن ذلك السر المحجب الذي يكرّثه ويعنيه ، ريثما يعاود الدق على
الأبواب من جديد ، على هذا النحو الشجي المرير :

أحس في نفسي ديب الفناء ولم أصب في العيش إلا الشقاء

ياحسرتا إن حان حيّني ولم يتح لفكري حل لغز القضاء

★ ★ ★

لبست ثوب العمر لم أستشر وحرّت فيه بين شتى الفكر
وسوف أنضوه برغمي ولم أدرك لماذا جئت؟ أين المقر؟

★ ★ ★

إشرب فمشواك التراب المهيل بلا حبيب مؤنس أو خليل
وانشق عير العيش في فجره فليس يزهو الورد بعد الذبول

★ ★ ★

كم آلم الدهر فؤاداً طعين وأسلم الروحَ ظميين حزين
وليس ممّن فاتنا عائداً أسأله عن حالة الراحلين

★ ★ ★

لم أشرب الخمر ابتغاء الطرب ولا دعيتي قلة في الأدب
لكن إحساسي زاعماً إلى إطلاق نفسي، كان كل السبب

★ ★ ★

أفريت عمري في اكتناه القضاء وكشف ما يحجبه في الخفاء
فلم أجد أسرارَه ، وانقضى عمري وأحسست ديب الفناء (١)

حينما تروعك من (الخيام) هذه اللفظة العارمة ، وذلك الشجي الكبير ، وترى
الكأس في يده يحاول أن يفرق فيها أشجانه بعد أن كلت يداه من دق الأبواب ...
فانظر (حافظاً) في طريقه إلى دار الحمار في وداعة واستبشار ، لا ليفرق همّاً ولا

ليسكت حيرة ، بل لينتشي ويشمل ويتملى محاسن الحبيب . ولقد يؤس هو الآخر من استجلاء سر الغيب ، ولكن هذا لا يكرثه ولا يعنيه ، فخلق الخالق ، والسر عنقاء ليست صيداً لأحد . فهات كؤوسك أيها الخمار لعلنا نرى في الكأس وجه الحبيب ، وربما تفتحت لنا فيها أسرار الغيوب ، ورأينا ما مضى فيها وما سيأتي كمرآة الاسكندر التي كانت تكشف البعيد كالتقريب .

« الآن ونسيم الجنة يهب من البستان
إلى بالخمرة المفرحة وبالخوراء التي قامتها كور الجنان
« ولم لا يفخر السائل المسكين بأنه أضحي اليوم سلطان الزمان
وقد عقد له السحاب خيامه ، وبسطت له الحقول مائدة الخوان ؟ .

« وهذا الربيع الجميل يحكي لي حكايته الجميلة
فيقول : ليس عاقلاً من يفضل النسبئة ويترك النقد
« فعمّر قلبك بالشراب ، فلا هم لهذه الدنيا الخربة
إلا أن تحيل ترابنا إلى لبنات وآخرات ... الخ »

وحتى عندما يتحد الموضوع وطريقة التعبير بينها وكثيراً ما يقع هذا (١) فانك تلح الفارق بين القلق العميق الألم في الخيام ، والراحة اللذيذة السالية في حافظ ، الذي لا ينسى أبداً تورياته وجناساته ولعبه الجميل ... يقول الخيام في رباعياته

سمعت صوتاً هائفاً في السحر نادى من الحان : « غفاة البشر
هَبُوا المألأوا كأس الطلى قبل أن تفهم كأس العمر كف القدر

★ ★ ★

أفقد وصب الخمر أنعم بها واكشف خبايا النفس من حجبها

(١) الخيام سابق فقد عاش في القرن الرابع ومطلع الخامس .

ورواوصالي بها قبلما يصاغ دن الحمر من تربها

★ ★ ★

أين النديم السمع أين الصبوح فقد أمضَ الهمُّ قلبي الجريح
ثلاثة هن أحبّ إلى خمر وأنقام ووجه صبيح

ويقول حافظ في غزلياته :

« أيها الساقى لقد أذن الصبح فاملاً القدح بالشراب
« وتعجل ، فدورة الفلك ليس فيها ريث واتئاد
« وقبلما يتحطم هذا العالم الفاني ويتخرب
« أسرع إلى تحطيمي وتخريبي بكأس شرابك الملتهب المتقد
« ولقد طلعت شمس الحمر من مشرق كأسك
« فإذا أردت صفاء العيش ، فقم من غفلتك وادفع النعاس من رأسك
« وقبلما يأخذ الفلك طينتنا ويصنع منها الكيزان والأكواب
تنبه واملاً صحاف رؤوسنا بالحمر والشراب ... الخ

وحافظ - كما ترى - في نشوة بالحمر وبالجمل ، وفي الطبيعة وفي الوجوه الحسان.
وجمال الطبيعة دائماً في خاطره وهو يتغزل بالوجوه الجميلة . والنشوة بخمر الجمال
دائماً في حسه وهو يشمل بخمر الدنان . والدنيا كلها ربيع دائم باسم ، لا تذبذب
زهرائه الجميلة ، ولا تجف أعواده الندية . والحب جميل حتى مع المهجر والفراق ،
والتأوهات ، والدموع لذيدة كالقبل والعناق « فيا رب لا تجعل العالم خالياً من أنين
العاشقين . فأصداء أنينهم بهيجة حسنة الترجيع والتلحين » . والحب معبود يعبد
واصلاً راضياً ، ويبعد هاجراً قالياً . وحافظ عابد صوفي يتمسح بالأعتاب ، ويصدع
بالإشارة ، ويمرغ خديه بالتراب - كما يقول - في جذل وانجذاب .

وأنا أعني كلمة «انجذاب» هذه ، فبه وخمره يستوي أن يكونا في الأرض أو

في السماء ، فهو ينتقل من هذه إلى تلك في رشاقة وخفة ، وفي تهوية ناعسة ، فلا تدري أيها هواه . وخمرة نواسية أو إلهية . فهو في « الحان » كما في « الخانقاه » درويش مجذوب ، مثل بالشراب ، أيا كان كنه الشراب .

« البستان جميل ، وأجل منه مصاحبة الخلان والأحباب
« فليطب وقت الورد ، فيه يطيب وقت الشارين والشراب
« وفي كل لحظة تتعطر مشام روحي بما تحمله الصبا من غير
« ولكن (أرباب الهوى) أنفاسهم دائماً محببة تستطاب
« ولقد عزمت الوردة على الرحيل قبلما تفتتح عن غلاتها
« فنسح أيها البلبل ، فنواح أحباب القلوب الجريحة مستطاب
« ولتكن لك البشرى أيها الطائر الجميل الصوت ... ففي طريق العشق
يستحسن لدى الحبيب نواح «القائمين بالأسحار» ويستطاب ... الخ »

وهو في هذه الدنيا الجميلة مشغول بسبحاته ولخطاته ، عن مواضع المجتمع وزحمة الأطماع ومعترك الحياة ... إنه مستهتر في عشقه الصوفي أو الغزلي ، نشوان بخمره الإلهية أو النواسية ، وليقل من شاء كيف شاء ، فهو خير عند نفسه وعند الله - كما يقول - من المرائين المنافقين ، ومن الوعاظ الثقلاء ...

«لقد انقضى الصيام وأقبل العيد^(١) ، وارتفعت العلوب بالابتهال والضرعة
واحمرت الحمر في حانوتها ، فاطلب الكأس بما تملك من قدرة واستطاعة ؟
« وانقضت نوبة (بائمي الزهد) ثقلاء الأرواح المنافقين ؟
وآن أوان الشراب والعريضة للشاربين والمربدين
« وأي لوم على من يحتسي مثل هذه الحمرة وهذا الشراب ؟
وأي عيب نعيه عليه إذا فقد الوعي وأضاع الصواب ؟

(١) ويقول شوقي :

« وشارب الحمر الذي لارياء فيه ولا نفاق
خير من (بائع الزهد) الذي يكون فيه الرياء وضعف الأخلاق
« ولستأ نحن من المعربين المرائين ولا من المصطنعين للرياء
وشاهدنا على هذه الحال هو « عالم السر والخفاء » ... الخ »
في غزلية ثانية يقول زاهداً في المطامح والآراب :
« وقل لمن مضجعه في النهاية قبضتان من التراب
« ما حاجتك إلى رفع الايوان إلى الأفلاك ؟ »

وفي غزلية أخرى يقول متبكماً على الطموح وكل شيء إلى زوال :
« لقد ذهبت عظمة « آصف (١) » ومركبه على الريح ، ومنطقه مع الطير
« وضاعت جميعها ولم يتمتع بشيء منها
« فلا تطرب بجناحك وريشك وترتفع عن « الطريق » فالسهم المريش
« يرتفع مدة في الهواء ، ولكن سرعان ما يهبط إلى الأرض » .



هل كان حافظ متشائماً كما يبدو من هذه الأبيات الأخيرة ؟ يقول الدكتور
عبد الوهاب عزام في الجزء الثاني من كتاب « قصة الأدب في العالم » صفحة ٥١١ :
وحافظ يبين في شعره عن انقباض واكتئاب وحزن ، ويعرب عما يمتحن به في
هذا العالم ، ويغلب عليه التشائم ؛ ولكنه يبين عن فرحه وسروره أحياناً ، وعن
تهلله وإشراقه ، وتأميله وانبساطه ، كأنه برئء من مرض ، أو استراح من ألم ، أو
ظفر بما يريد بعد عناء ، أو حم له بعد طول الفراق لقاء »
والذي يقرأ غزليات حافظ قد يعن له أن يخالف الدكتور عزام في تصويره

(١) يتابع في هذا ما جاء بالتوراة لا القرآن .

لنفس حافظ ، فيراه - على عكس ما يرى الخيام - كثير الابتسام ، قليل الانقباض ، ويرى التشاؤم في حديثه عرضاً خفيفاً ، لاسمة أصيلة . وإغنا يراه في جميع أحواله هادئاً لطيفاً . ضحكته ابتسامة ، وصرخته آهة ، ويرى وهو بريء النفس من الحقد والألم جميعاً ، مشغول عن الحقد والألم بالسبحات الصوفية والاحظات الغزلية ، واستجلاء الحقد والجمال في هذه وتلك ، وفي الغيب والعيان .

وهناك خلاف بين الدكتور عزام والدكتور إبراهيم أمين على تصوير أسلوب حافظ الشعري في لغته ، فالدكتور عزام يقول :

« ولحافظ أسلوب شعري دقيق جميل يشبه النغم الموسيقي المحكم ، جانت كل لفظة صاحبها ، وأصابت كل كلمة دلالاته . ومعانيه بين التصريح والتلويح والظهور والخفاء تستغرق عناية القاريء وتستولي عليه فيتأملها حريصاً عليها معجباً بها . وقل من يسير حافظاً في إحكام السبك ، ودقة النسخ ، وإجادة النظم ، فلا تجد في أوزانه وقوافيه - على كثرة ما كنى وورسّى وجانس - تكلفاً أو اضطراباً أو فضولاً » .

ثم يقول :

« وعابر ديوان حافظ كالسائر في حديقة ورد ، تروعه الصور الكثيرة والألوان المختلفة ولكنها كلها ورد . فهو يعرض صوراً كثيرة لحقائق قليلة . أو هو كالمطرب يسمعك كثيراً من الأوزان والألحان والأنغام ، ولكنها لا تعدو حديث الحبيب في جماله ووصله وهجره وبعده وقربه ورضاه وغضبه وكل ما سمعت من هذا معجب مطرب رائع ، وكأن كل قطعة - باحسان التعبير وإجادة التصوير - تتضمن معاني جديدة لم تتناولها قطعة قبلها » .

وهذا التصوير لأسلوب حافظ في لغته يبدو - حتى لمن لا يعرفون مثلي هذه اللغة - أكثر انطباقاً ، لأنه يتفق مع السمات النفسية للشاعر ، ومع موضوعات فنه وطابعها الرقيق الجميل الحلو . فلست أدري من أين إذن جاء الدكتور إبراهيم أمين بهذا الوصف الآخر (لطريقة الأداء عند حافظ) قال :

« كان شاعراً عانياً ، فلم يكن يأبه لشيء ، ولم يكن يهتم بشيء ... كان يعلم أن أقواله تفتن الجماهير ، ولكن ذلك لم يشغله إلا إلى قدر يسير . وكان يصرف أن أشعاره تفتن الآداب ، ولكنه لم يكن يهتم بهذا الإعجاب ، بل كان يمضي في طريقه كالجيش اللجج ، يطوي يدياء الحقب ، في أناة أو صخب .

« وكان كالنهر العاتي ، يفيض على جنبات الوادي ، فيكتسح حطامه ، ويهدر ركامه ويدفع ما أمامه ، جبار عنيد ، يشتد هديره ، ويزداد نذيره ، وهو ماض في سبيله على نغماته الدائمة التي لا تهدأ ولا تسكن .

« وكان فناناً ، فكان يرضي نفسه قبل كل شيء ، تهتف به فيليب — . وتناديه فيجيها ، وتحذنه فيقبل عليها ، ثم يستمع إلى نبراتها الخافتة التي لا تكاد تبين ، ويتحسس مكنتها الصامتة التي تخفى في قرارة العين . فاذفرغ إلى نفسه مرة أخرى ، ردها في أسلوب مفصح مبين ، أو سجلها عليها كلمات معجزة تنحدر من عيين ، أو أعادها إلى نفسه ليؤكد لها ما جاشت به من قول مخلص أمين » .

وعلى ما في هذا التصوير لطبيعة حافظ وطريقة أدائه من تناقض واضح بين بعضه وبعض ، واندفاع في سجمات رنانة قد تفوت الدقة على الأداء ، فانها في صميمها تخالف صورة حافظ وطبيعته التي يستشفها قارئ الغزليات . وهبني مخطئاً في هذا لأن النص الفارسي ليس في متناول يدي ، فها هو ذا تصوير الدكتور عزام لأسلوب حافظ يؤيدني . وأغلب الظن أن التوفيق هنا لم يحالف الدكتور إبراهيم أمين .

وأسلوب الترجمة ؟

ربما لم أكن صاحب حق في نقده — ككل من لا يعرفون الفارسية — ولكن هذا لا يمنع من التعبير عن إحساسي بأن روح حافظ المشرقة اللطيفة ، كانت تخبو وتخنس في بعض الأحيان ، ثم تبقى من وراء الألفاظ توصوص وتشير في جهد إلى جوهرها اللطيف .

وقد نقل المترجم بعض « الغزليات » القليل نظماً ، ونقلها جميعاً ثراً . فأحسن في هذه الخطوة كل الاحسان .

فالنظم باللغة العربية عسير محتاج إلى هبة خاصة ، ولعله يكون أعرس حين يراد منه نقل مثل هذه اللوحات الخفيفة السريعة ، التي تربطها روابط خفية دقيقة . وذلك يبدو عند مراجعة الغزليات التي نقلها ثراً ونظماً . فهي في النظم لا تكاد تبين ، وفيها بعد واضح عن حقيقتها التي تظهر في النثر بقدر المستطاع .

ويجب أن أشهد بعد ذلك بسلامة لغة الترجمة فيما عدا أخطاء يسيرة ، لعلها من السهو في الكتابة .

ولكم وددت أن أستغني عن هذه الصفحة الأخيرة ، ليخلص للدكتور إبراهيم أمين ثنائي وشكري بالنيابة عن قراء العربية . فما يليق - في الواقع - أن يجزى صاحب هذا الفضل بغير الثناء المطلق والشكر الجزيل .



العقاد الشاعر

وأعاصير مغرب

في وضع النهار يعيش العقاد ، صاحي الحس ، واعى الذهن ؛ حيّ الطبع لا يهوم إلا نادراً ، ولا يتوه فيما وراء الوعي أبداً .

ومعالم الاحساس والتصور عند العقاد واضحة ، وهي على رحابتها وانفساحها وعلى عمقها ودقتها ، يحدها إطار من الوعي المتيقظ ؛ فلا تهم في وديان مسحورة ، ولا تنطلق في متاهات مجهولة .

على أن للمجهول حسابه في نفس العقاد . ولكن هذا المجهول نفسه فكرة يحيط بها الوعي ، ويدعو إلى فرضها العقل . وليس الايمان بهذا المجهول توهاناً روحياً ولا صوفية غامضة ، إنما هو رحابة نفسية وفكرية .

ومن هذه الينايع يتفجر شعر العقاد . فيكثر فيه تصوير الحالات النفسية وتسجيل الخواطر الفكرية ، وإثبات التأملات المنطقية - إذا صح هذا التعبير - بقدر ما تقل في السبحات الهائمة ، والانطلاقات التأثية ، والظلال الشائمة . فكل شيء واضح ، وكل شيء له حدود .

ويعود شعر العقاد الجيد عن الرفرة الطليقة تلك الحيوية التدفقة . وعن الابقاع المتموج تلك الحكمة الرصينة ، وعن الانطلاق الهائم ذلك العمق الدقيق . وعن سبحات الصوفية التأثية صدق الحالات النفسية الواضحة .

ويبلغ العقاد قوته حين تبلغ الحيوية تدفقها ، فتجرف المنطق الواعي ، وتغطي عليه ... فأما حين يضعف هذا التدفق ، فيتجرد الشعر من اللحم والدم ، ويخيل إليك أن مكانه ليس هنا في الديوان ، ولكنه هناك في كتبه بين التأملات الفكرية والقضايا المنطقية .

ومما يزيد في وضوح هذه الظاهرة بقسميها أن الايقاع في شعر العقاد جزء من طبيعته تلك . فهو إيقاع واضح محدد رصين . تقل فيه الرفرفة الطليقة والت موجات الشائمة . ولكنه يتدفق في غزارة وعمق ، حين تتدفق الحيوية في الاحساس والتصور . وقد يرف في بعض الأحيان ويرق - ولكن هذا قليل - ويضعف ويخفت عندما يكون المجال مجال التأملات التجريدية والتجارب المنطقية .

فحين يقول العقاد :

أيمًا لفظة جرت	من فم المرأة امرأ
تجعل الزوج من فؤة	والأخلاء من فؤه
ليس بالجسم وحده	يعرف الجنس منشأه

تشعر أنك أمام تجربة كاملة صادقة ، لها وزنها في فهم الطبائع ، وإدراك الشاعر . . . ولكنها بعد ذلك ليست شعراً ، وليس مكانها هنا في الديوان . إنما مكانها في « خلاصة اليومية ^(١) » ، وفي التأملات التجريدية . وإنك لن تصغر من قيمتها حين تضعها في موضعها . فلها جزء من ذخيرة الانسانية في تجاربها الصادقة الأصلية . ولكنها قضية عارية من الصور والظلال ، ومن الايقاع أيضاً .

فأما حين تسمع العقاد تتدفق حيويته وتعلو صرخته في يوم الظنون ، حين يقول :

يوم الظنون صدعت فيك تجلدي	وحملت فيك الضيم مغلول اليد
وبكيت كالطفل الذليل أنا الذي	ما لان في صعب الحوادث مقودي
وغصصت بالساء الذي أعدته	للري في قفر الحياة المجهد
لاقيت أهوال الشدائد كلها	حتى طفت فلقيت ما لم أعهد
نارَ الجحيم إليّ غير ذميمة	وخذي إليك مصارعي في مرقي
حيران أنظر في السماء وفي الثرى	وأذوق طعم الموت غير مصرّد

أروى وأظمأ، عذبُ ما أنا شارب
وتعدي الذكرات سالفَ صبوتي
مُسخت شمائلها وبدلَ سمتها
يا صبوة الأمس التي سعدت بها
وعرفت منها وجه أصبح ناضر
سومت بل جوزيت كيف وعيت لي
سومت بل جوزيت كيف طويت لي
أمسيت حربي في الظلام ، وطالما
ورجعتُ أهرب من لقاءك وطالما
ما كان من شيء يزيد تنعمي
أواه من أمسي ومن يومي معاً
أهب الخلود كرامة لبشري
وأبيع حظي في الحياة بساعة
وأسوم مرعى العيش غير مزود

في حاليّ تقيع سم الأسود
شوهاء كثرة كما لم أشهد
وبدت بوسم في السعير مخلد
روحي ، ولت شقيها لم يسعد
ورشت منها ثغر ألس أغيد
بالأمس فيك ضراوة الذئب الصدي
زرق الأسنان في الاهاب الأملد
جلّيت لي وجه الظلام المربد
أفيت عندك في الشدائد مقصدي
إلا يزيد اليوم فيك تلذّدي
والويل من طول التردد في غد
أن ليس يومي في العذاب بسرمد
أنسى بها عمري كأن لم أولد
وأرود روض الحسن غير مقيد

هنا تحس تدفق الحيوية ، وصرخة النفس الحية ، وارتفاع الإيقاع وعمقه وقوته كذلك ، تتناسق جميعها في تصوير هذا الشعور الغامر ، الذي يمتلج في نفس الشاعر، وهو شيء آخر غير تلك التأملات التجريدية التي مر بك نموذج منها .

وليس من الحتم أن يكون الشعر لوعة لاعجة كهذه اللوعة ليلنخ قته عند العقاد . فاسمعه يقول في طلاقة مرحلة . ولكنها ذات نبض عال من الشعور المتدفق، وفي إيقاع كذلك راقص :

كلماتي . ما تقولين إذن يا كلماتي ؟
ما نعم يمنح الكف غذاء المهجات ؟
تقصر الأبواب عنه وهو بعض اللسات
في يدي أدعوه خصرأ تارة أو زهرات

في فمي أدعوه ثغراً تارة أو قبالات
وفؤادي ؟ ما اسم فيه إذن يا كلاتي ؟
اسألي الأرباب عنه أو سلي الصمت وهاتي !



نشوات تلك ؟ لا بل تلك فوق النشوات
يقظتات تلك ؟ لا بل تلك غير اليقظتات
بلغت منها مداها وارتقت مرتفعات
تسلس اليقظة للوصف وتصني وتؤاتي
فاذا جازت مداها لزممت صمت السبات
كلاتي . ماذا تقولين إذن يا كلاتي
اسألي الأرباب عنها أو سلي الصمت وهاتي



لحظة تمنح قلبي كل هاتيك الهبات
لحظة ترفع عمري حقباً متصلات
رب عمر طال بالرفعة لا بالسنوات
لحظة لا بل خلود لاح بين اللحظات
كالموات تراها من شباك الحلقات
رب آباد تجلت من كوى مختلفات
وقطيرات زمان ملأت كأس حياة
وإذا ما طفت الكأس قفل في السكرات
سكرة تغشى وأخرى تغتلي بالصحوات
هكذا بنتا رفيقين لزيمي لشمات
غائب غاف وصاح لحفيف الهمسات

كلماتي ما تقولين إذن يا كلماتي
اسألي الأرباب عنا أو سبي الصمت وهاتي
... الخ ... الخ .

فأنت هنا خفيف طليق رشيق ، ترقص مع الشاعر ، على إيقاع موسيقاه وعلى
رقصات شعوره ، وتكاد تطير من الخفة والتوثب والانطلاق . وإن يكن هو
انطلاق الحس المتوفز لا انطلاق الروح الهائم بلا حدود
وليس من الحتم أن يكون الشعر وثبات راقصة ، كهذه الوثبات ليلغ قمته
عند العقاد . فاسمعه يقول في شجى خافت ، يرسم ظلالاً نفسية شجية :

بنية ما صنعت جزاك ربي بحب في مشييك مثل حي
لقد غيرتني حتى لو أني أرى قلبي إذن لجهلت قلبي

★ ★ ★

وسليني كيف كنت وكيف صرت وقولي ما صنعت وما صنعت
قدرت على الحوادث بعد لأيٍ وهأنذا كأني ما قدرت

★ ★ ★

أخاف وكان لي قلب قرير فهأنذا إذاً صفر النذير (١)
أتوق إلى غد لتراك عيني وأرجم من يفار بمن يفير

★ ★ ★

وكانت لي سلام أرتقيها فرادى لا أبالي ما يليها
فعدت مثيلاً عجلاً كأني أخو العشرين مرتقياً سنيها

★ ★ ★

وكننت من السامة لا أبالي أذمّ الناس أم حمدوا فعالي
فبأنذا أسائل ما عساها ستسمع فيّ من قيل وقال

★ ★ ★

وكننت هزئت حتى بالجمال وحتى بالفنون وبالمعالي
فمالي اليوم لا أرضى بحال وكننت الأمس أرضى كل حال ؟

★ ★ ★

أعود إلى الحياة فلك عندي هموم المستعيد المستعدّ
تحدّيت الحياة فهل جزتي بهذا الحب عن ذاك التحدي ؟

★ ★ ★

ومثل هذا اللون الشجي قليل عند العقاد ، ولكنه قد يرتفع في قمة الشاعرية
عن الصرخات والرقصات في ديوانه . . .

وهناك ألوان شتى من هذه الآفاق ، وكلها شعر يمثل طبيعة معينة أصدق التمثيل .

ولقد هممت أن أجمعها وأسميها « الشعر في ديوان العقاد » مصدرة بحث واف
عن « العقاد الشاعر » وأنقل التأمّلات التجريدية ، والقضايا المنطقية ، والحقائق
التعليمية ، إلى مكانها في كتب النثر أيضاً . فاني لأحسب اختلاط هذه وتلك في
دواوين الشعر ، مما يصد الكثيرين عن تذوق شعر العقاد !

ولعل سؤالاً يطوف بالأذهان : ما حدود الشعر إذن في تعريفك !
وجوابي أن الشعر لا يحدده الموضوع الذي يقال فيه . ولكن تحدده درجة الشعور
بهذا الموضوع ، وطريقة التعبير عن هذا الشعور .

فأما إحساس استجاش النفس ، ورفع نبضها عن النبض العادي اليومي ،
وجعلها تحس بالوهج أو الانطلاق أو الرفرفة ، أو السبح في عوالم مجبولة . وخلصها
— ولو لحظة — من الوعي الكامل والصحو التيقظ . فهو إحساس شعري .

فإذا توافر للتعبير عن هذا الاحساس أداء مصور للحالة النفسية التي صاحبته في الحس ، وللظلال الشعورية التي واكبته في النفس ، واشترك الايقاع في هذا التصوير ، متسقاً مع الجو الذي عاش فيه هذا الشعور . . . فذلك هو الشعر .

إن شعوراً نفسياً غامضاً غير محدود يعترى الشاعر قبل أن يقول . وهذا الشعور المبهم يلح على الشاعر ليعبر . فإذا كان من القوة بحيث يغطي على الوعي فترة ، وبحيث يختار معظم الألفاظ والعبارات في شبه نشوة ، كما يختار الايقاع المناسب كأنما من غير قصد ، وبحيث ينسى القارئ ألفاظه وعباراته ومعانيه بعد قراءتها وينطلق من جزئياتها هذه ، ليشعر في نفسه بحالة مبهمه شبيهة بتلك الحالة الغامضة التي كانت في نفس الشاعر قبل أن يلور شعوره ويحدده بالألفاظ . . . إذا كان ذلك . فذلك هو الشعر !

ولا يكفي صدق الحالة النفسية ، ما لم يرتفع نبضها عن نبض الحالات الفكرية والذهنية ، وما لم يرتفع الايقاع في أدائها فيناسب جوها . وما لم تكن صورها وظلالها بحيث تطلق الخيال للتصور لا الذهن للتفكير . . . ويبقى المجال بعد ذلك فسيحاً لتفاوت والتفاضل حسب المواهب والطبائع .



والآن بعد هذه المقدمة العامة في شعر العقاد نتحدث عن « أعاصير مغرب » آخر ديوان له صدر :

إن الشعر الصادق لهو مادة حياة كما هو مادة فن ، والذين يعنون بتسجيل أطوار النفس الانسانية عامة ، ونفس العقاد الانسان والشاعر خاصة . سيجدون في هذا الديوان من الظواهر ما لا يجدونه للعقاد في أي ديوان .

وقارئ هذا الديوان قد لا يجد فيه فورة الحماسة ، ولا وهلة المفاجأة ، ولا تهاويل الحلم ، ولكنه سيجد في مكانها سخرية المعرفة ، وابتسامة الرثاء ، واستخفاف التجريب . كما يجد طائفة من الصور والظلال قد لا يجدها للعقاد في أي ديوان ، وكذلك سيجد روحاً غنائية يقل نظيرها في دواوينه السابقة جميعاً .

وسيجد الشوط بعيداً بين العقاد الذي عرفه في دواوينه الأولى ، والعقاد الذي يراه في هذا الديوان .

هناك - على تفاوت في الدرجات - العقاد المحتفل ، المهتم ، المتجمع للقول والشعور ، الحافل بالسمت والرنين في الحس والنظم على السواء ، وهنا العقاد المتخفف من هذا كله ، الساخر بهذا كله الذي لا يتحرج في الشعور ولا في الأداء !

لقد يلبس الشاب في مستهل حياته البنيقة المنشأة ، وينمق هندامه ويكوي ملابسه ، ويفتل شاربه وينسقه ، ويقيم للنظرات والملاحظات وزناً عندما يخطو وعندما يلتفت ... فإذا جاوز هذا الطور ترك بنيقته مسترخية ، وربما لبس القميص المفتوح ، وسار لا تعنيه النظرات ، ولا تكرثه الملاحظات . إنه طليق طليق لا يحفل بأحد ، بل قد لا يحس بأحد !

كذلك يخيّل إليّ حيناً أنظر في دواوين العقاد فأرى الشوط بينها وبين هذا الديوان الأخير .

أجل إن الشوط لبعيد . بعد المسافة بين الذي كان يقول في « أشجان الليل »

تريدن أن أرضى بك اليوم للهوى	وأرتاد فيك اللهو بعد التعب
وألقاك جسماً مستباحاً وطالما	لقيتك جم الخوف جم التردد
رويدك إني لا أراك مليئة	بلذة جثمان ولا طيب مشهد
جمالك سم في الضلوع وعثرة	تردّ مهاد الصفو غير ممد
إذا لم يكن بدّ من الحان والطلی	ففي غير بيت كان بالأمس مسجدي

والذي يقول في « أعاصير مغرب » :

أهواك جسماً عـلا وانفرد
وفا فيه من نزوة لا تحد
بنية كوني كما قد خلقت
فأنت كما شاءك الله أنت
وما شئت أنا حلم الأبد

وإنه لبعيد بعد المسافة بين الذي كان يقول في « وحي الأربعين » :

مائدة كم بت اشتاقها ألقيت في صفحتها بالذباب
أرحتي منها فقد عفتها فليس فيها مورد مستطاب

والذي يقول في « أعاصير مغرب » :

أعفيك من حلية الوفاء إنك أحلى من الوفاء
خوني ، فما أسهل التقصي عندي وما أسهل الجزاء
وليس بالسهل في حسابي فقدك يازينة النساء !

قل : إنها المعرفة تلك « القمة الباردة » التي تنكشف عندها المنحنيات والثنايا،
فلا يبقى هنالك نجوء تحيطه الهالات، وحينئذ تستوي الأضداد، أو ترتفع الأضداد :

سيان مها افترق الضدان
سيان يبدؤ هي أو مفان
سيان نور أو ظلام فان
سيان من يلهو ومن يعاني

والتي تنظر النفس عندها إلى الأحداث بمنظار الألفة ، فيطل العجب ،
وتفتر الحماسة :

عجبا زماناً لهذي الحروب وما في الحروب لعمري عجيب
أتعجب من أن قوماً تموت ومن أن قوماً قساة القلوب ؛
وما قسوة الناس بدع ولا أرى موتهم بالجديد المريب
فهذي هي الحرب يا صاحبي كلا طرفيها قريب قريب !

أو قل : إنها التجربة التي تعرف « ما هنالك » فلا تسخط على « ما هنا »
ولا تتطلع إلى مثل لا وجود لها إلا في الأحلام ، كما يصنع الفتى والشاب ،
قبل يأس التجارب :

خذ معدن الحب إن ألفت معدنه إني قنعت بومض منه غرار
ما للأناشي من حب يدوم ولا حب يقوم على صدق وإيثار
أو قل : إنه الرضى بالمتاع المتاح الذي إن ذهب لا يعود ؛ وإن رُفِض لم تحفل
الدنيا ، ولم تعاود رافضه بما يريد :

يا قلب إنك قد أردت فأين ويحك ماتريد؟
عام سعيد ! إي ورب لك قل : إذن عام سعيد
هبك اعتزلت سروره أتراه ينقص أو يزيد ؟

أو قل : إنه استقطار اللذة من خامات الحياة المحدودة ، في أناة التمرس البصير ،
بعد الحساب الدقيق لما بقي بين يديه من رصيد :

ما للغرام يسومنا بنعيمه وشقائه
إننا لمفتنمو جهنم به اغتنام سنامه
لسنا على يده نجو د لنا بمحض سخائه



ما شب من نار طبخنا لنا فوقها حلوى الهوى
أو صب من غيث غمنا لنا فيه آلام الجوى
أو زف من ربح وهبنا ها الشراع كما استوى

أو قل : إنه الاستسهال ، وبخافة الجهد والكد ، حتى في طلب الحب . فاللذة
المواتية المريحة هي غاية الرجاء ، والاشفاق كل الاشفاق من الجهد والعناء ، وكفى
ما بذل من الجهد وما احتمل من العناء !

فرغت من الحب الذي يعقب الشكوى فخي من النعمى وليس من البلوى
بذلت له ناري ثلاثين حجة فلا نار بعد اليوم . . . اليوم للحلوى
ومحضته ماء الشباب فما ارتوى فهل في خريف العمر يطمع أن يروى

رضيت بما أعطى ، وأحسبه ارتضى بما أنا مطيه على غير ما يهوى
فلا زال في عقباه ضحكاً بلا بكا ووصلاً بلا هجرٍ ، وهجرًا إلى سلوى !

أو قل : إنه الانطلاق من كل قيد وسمت ، انطلاق عابد الصنم تتكشف له
السخرية الكبرى في النهاية ، فيحطم الصنم في استهتار وسخرية . ثم ينظر فلا يجد
في رصيده بقية لمغامرة جديدة . فعلى مدى النظر يبصر نهاية الشوط المحدود :

دعها تفسد الحسنيين إفساد ابن عشرينا !



ولكن هذه النعمة لا تطرد في الديوان كله . فالنفس الانسانية كثيرة الدروب
والتحنيتات ، وجذوة الحياة لا تلبث أن تشع تحت الرماد . وقلب العقاد لم ينطق
بعد . وإن الجذوة الكامنة لتزفر بالشواظ والدخان في بعض الأحيان . وتلك هي
« أعاصير مغرب » وأشجانه السود ، وإن هذه الأشجان لتبلغ ذروتها حين تصبح
الرغبة في اللذة المشوبة بالأكدار ، أقوى في النفس من الإرادة ، فيصبح انتزاعها
عملية بتر لم تعد تستطاع ، كما كانت من قبل تستطاع في سن الأربعين :

أتراني نافمي والقلب دام وسعمار الجرح يمشي في عظامي
للذة العين بوشي ونظام وامتلاء الأنف من عطر شذاها



آه من برئي وآه من سقامي آه من صلحي وآه من خصامي
آه من شمسي وآه من ظلامي آه من لذعة آه من جواها



للذعة النيران ينفثن دخانا ليضيء اللهب الخفاف عيانا
لهباً صرفاً تعالى وتداني من قرار النفس يرتاد ذراها



آه من آهٍ لحاها الله جدًّا لا تزلْ خالدةً في النار خلدًّا
من قلوب تلتظي حبًّا وحقدًّا حرقت آهاتها آهًا فآها

★ ★ ★

أنا لا أطلقها حتى تذوبا في لظاها ، كلما سبت شبوبًا
وأراني يا صديقي لن أتوبا فاذا تابت عرفنا متهاها !
ولقد يهدأ هذا الضرام ، وتخف هذه الحركات - عندئذ تلمح هذا الأسى
الشفيف ، وتسمع هذه النغمة المريرة :

بنيتُه ، والعزم صخري المتين ومعولي حدة العذاب السنين
اسمعْ . ألا تسمع هذا الرنين هذا فُتاتُ القلبِ هذا أنين
في كل ركن قطعة من وتين

★ ★ ★

بنيتُه في حفرة من شقاء والدمُ والدمعُ عليه طلاء
هناك في زاويةٍ في الخفاء تمَّ بحمدِ الله . تم البناء
ماذا بقي ؟ لم يبق إلا الدفين !

★ ★ ★

بنيتُه . يا حسنه ! يا سناه ! بنيتُه : قبر الهوى في صباه
قبر الهوى الغالي وواحرته ! قبر الهوى الزاهب في متهاه
هل بعد «خمين» هوى يا حزين ؟

★ ★ ★

هاقوا الدفين الغض . هاقوا الأمل هاقوه أدمي جسمه بالقبل
أدميه ؟ لا . لا دمَ بعد الأجل جفَّ وما جفت عليه المقل
هاقوه أحياه بذكرى السنين

★ ★ ★

دفتته ، ويمحك ! هل تستريح ؟ ياخارب القلب عمرت الضريح
ذاك الثرى المنهال . ذاك الصفيح يا ليت ركن الحراب الفسيح
أوليتك الساعة فيه الدفين



آه من الحيرة آه وآه أنافع قلبي رُجمي هواه ؟
لو خلا القبر . أهذا مناه ؟ لو أقفر الساعة مما حواه
خِلت من الحيرة أني الغين !

هذا شعر ! وشعر كله . ونظائره في الشعر العربي قليل . بما فيه من وداعة
وحسامية وعمق وصدق ، وصور وظلال ، وإيقاع شجي رفيق .



ومعظم ما اقتطفته إلى هنا كان من أبواب ثلاثة من أبواب الديوان : « في العالم »
و « في النفس » و « هنا وهناك » وهناك بابان آخران : « في مصر » و « في عالم
الذكرى » .

وفي هذا الباب الأخير قصيدة « رثاء مي » وفي اعتقادي أنها خير رثاء كتبه
العقاد ، وهي في قمة شعره الشجي ، التصورات والايقاع الذائب لهفة وحنيناً كأنه
الشعور المذاب ، الخالص من قيود النظم ، كأنه مطلق من الوزن والنظام !

أين في الحفل « مي » يا أصحاب ؟
عوّدتنا هاهنا فصل الخطاب
عرشها النير مرفوع الجنباب
مستجيب حين يدعى مستجاب
أين في الحفل « مي » يا أصحاب

سائلوا النخبة من رهط الندى
أين مي ؟ هل علمتم أين مي ؟
الحديث الحلو واللحن الشجي
والجبين الحر والوجه السني
أين ولي كوكباه ؟ أين غاب ؟



أسف الفن على تلك الفنون
حصدها - وهي خضراء - السنون
كل ما ضمه منهن المتون
غصص ما هان منها لا يهون
وجراحات ويأس ، وعذاب



شيم غر رضيات عذاب
وحجي ينفذ بالرأي الصواب
وذكاء ألمي كالشهاب
وجمال قدسي لا يعاب
كل هذا في التراب . آه من هذا التراب
الح ... الح ...



وتبقى في الديوان قصيدة « بيجو » كلبه الرفيق الحبيب . ودلالاتها على النبع
الانساني في نفس العقاد ، تفوق دلالة شعره كله . ف « بيجو » ليس حبيماً يلتذ حبه
ويناغيه . وليس صديقاً يفتقد صداقه فيرتيه ... ولكنه « حيوان » يشغل من

نفس .. مكان الود الانساني الخالص ، ويدل على مدى الفيض الشعوري في هذه النفس ، ومدى الحنان الأبوي الودود !

حزناً على يبجو تفيض الدموع
حزناً على يبجو تنور الضلوع
حزناً عليه جهد ما أستطيع
وإن حزناً بمد ذاك الولوع
والله - يا يبجو لحزن وجيع

★ ★ ★

حزناً عليه كلما لاح لي
بالليل في ناحية المنزل
مسامري حيناً ومستقبلي
ومساقبي حيناً إلى مدخلي
كأنه يعلم وقت الرجوع

★ ★ ★

وكلما داريت إحدى التحف
أخشى عليها من يديه التلف
ثم تنهت وبني من أسف
ألا يصيب اليوم منها الهدف
ذلك خير من فؤاد صديق

★ ★ ★

وكلما ناديته ناسياً :
« يبجو » ... ولم أبصر به آتياً
مداعباً متهجاً صاغياً

قد أصبح البيت إذن خاوياً
لا من صدى فيه ولا سميع



يجو الذي أسمع قبل الصباح
يجو الذي أرقب عند الرواح
يجو الذي يزعجني بالصياح
لو نجحة منه ! وأين النباح ؟
ضيعت فيها اليوم ما لا يضع



خطوته ... يا برحها من ألم
يخدش بائي ، وهو ذاوي القدم
مستجداً بي . ويح ذاك البكم
بنظرة أنطق من كل فم
يا طول ما ينظر ! . هذا فظيع



نم لا أرى النوم لعيني بطيب
أنتم خيرون بنهش القلوب
يا آل قطمير هواكم عجيب
غاب سنا عينيك عند الغروب
وتنقضي الدنيا ولا من طلوع



نم وارك الأفواج يوم الأحد

والبحر طاع والمدى لا يحسد
عيناي في ذاك وهذا الجسد
بوحشة القلب الحزين انفرّد
والليل . والنجم . وشعب خليع !

★ ★ ★

أبكيك . أبكيك وقل الجزاء
يا واهب الود بمحض السخاء
يكذب من قال : طعام وماء
لو صح هذا ما محضت الوفاء
لفائب عنك وطفل رضيع

★ ★ ★

ولكم تمنيت لو خلت هذه القطعة الشجية الآسفة الودود من بيتين اثنين
ذلك قوله :

أتم خيرون بنش القلوب
يا آل قطمير هواكم عجيب

فهذه لفظة ذهنية في سياق شعوري . توقظ القارئ من الجو الشجي الحزين
إلى التاريخ مرة وإلى تورية كأنها الدعابة مرة ... وتلقي ظلالاً يتسق مع ظل
الأسى الكامد الكئيب — واتساق الظلال هو الشعر في كثير من الأحوال —
ثم لا تزيد بعد إخلالها بتناسق الظلال شيئاً ! فنش الكلاب للقلوب لا علاقة له
إطلاقاً بأن « يجو » ينش من الحزن قلب الشاعر . وكونه من « آل قطير »
ليس عاملاً في هذا الموقف . وماهي إلا اللفظة الذهنية — لا الشعورية — واستطرد
المشابهة الخارجية لا الداخلية .

وللعقاد — في شعره — لفئات من هذا القبيل ، توقظ القارئ من تهوية

غارقة ، أو سبحة عالية ، أو اندفاع متدفق . فليته كان ينساها ، فيخلص الشعر الدافق الحار من هذه الحواجز التي تقف اندفاعه في وسط الطريق .



ومقدمة الديوان — بعد هذا كله — فصل من أبرع فصول العقاد . وموضوعها قد دار حوله جدل بينه وبينه منذ ثمانية عشر عاماً على صفحات البلاغ الأسبوعي . وإلى هذا الجدل أشار في المقدمة . وما يزال الموضوع قابلاً للحديث وبجمل ما يصور رأي الاستاذ الكبير قوله :

« ويصح — على هذا — أن يكون الشباب عهد ابتداء العاطفة وافتتاحها على صورتها الأولى . أو هو العهد الذي تفاجأ فيه البنية بشعور جديد لم تكن لها به خبرة من قبل . فيشاهد عليها ما يشاهد على كل بنية تفاجئها حالة طارئة . فان المفاجأة إذا عرضت لانسان بدالك في حالة كحالة الشاب في أول عشقه : وجهه ساهم ، وفم مغفور ، وطرف ذاهل ، ولسان معقود ، ونفس مطرود . وهذه هي الحالة التي ينجح إلى من يراها أنها العشق دون غيره ، مع أنها أخرى أن تدل على أن العشق مفاجأة لم تعدها البنية ، ولم تألفها النفس ، فلم تزل بها حاجة إلى التثبت منها والريضة عليها . ثم تأتي هذه الرياضة شيئاً فشيئاً ، مع تعاقب الأيام ، وتعاقب ألوان الشعور .

« في هذه الحالة — حالة المفاجأة — تفتتح النفس على عالم مسحور ، حافل بالصور والزخارف والأسرار ؛ وتجود القرينة بالمعنى البكر والخيال الطريف ، وتتسع للشاعر منادح للاحساس ، ولوصف الاحساس ، يركض فيها ركض السبق والتجلية إن كان من السابقين الجليلين . ولكن سحر المفاجأة يمتنع بعد قليل أو كثير ، فلا يمتنع سبيل القول بامتناعه . كالذي تسحره المدينة لأول نظرة ، فيصفها على التو والساعة في الصورة التوهجة التي أضفاها عليه سحرها . ثم يقيم فيها سنة أو سنوات فلا يجهلها بعد معرفة ، ولا يعز عليه وصفها بعد قدرة . ولكنه يصفها غير مسحور ولا مهوور ، فيخسروصفه ذلك الوهج اللامع ، ثم يعوضه نفاذ النظرة

وطول الخبرة وصدق المشاهدة ، كأنما تغيرت المدينة . وهي لم تتغير بين النظرتين ، ولا أخطأ واصفها في إحدى الحالتين .

« وإذا كان هذا شأن المدينة المحدودة ، فكيف يكون شأن العالم النفساني الذي ليست له حدود ؟ وكيف يستنفد هذا العالم الرحيب في نظرة واحدة ، ولا سيما نظرة المفاجأة والمعرفة الأولى ؟ وكيف يفهم العاطفة الانسانية من يحسبها ضعفاً يفارق الحياة بعد المصافحة الأولى ، ولا يعلم أنها هي صاحبة الدار وأنها هي الحياة ؟ » .

وأنا لا أقول : إن العاطفة تنتهي بانتهاء المفاجأة ، وتغادر دار الحياة بمجرد انقضاء الشباب . ولكني أقول : إن وهلة المفاجأة ، وتهاويل الحلم ، وغمرة الانخداع هي أجمل ما في العاطفة ، وأروع ما في الاحساس بالدنيا والحب والحياة . وإنه حين تنكشف هذه الفشاة لاتذهب العاطفة ولا تموت . ولكنها تهت ، وتفقد سحرها وروعها . وأن الوصف الأول في الصورة التوهجية التي يضيفها سحر المفاجأة هو أخلد وصف وأجمله وأحياء .

والمقاد نفسه هو الذي يقول في « أعاصير مغرب » :

برئت من غش نفسي	وليتني ما برئت
ما العمر محض نهار	في العمر للنمض وقت

وأجمل وقت في العمر هو وقت النمض ، الذي تنساب فيه الرؤى ، وتطرق فيه الأحلام .



فِي عَالَمِ الْقِصَّةِ وَالرَّوَايَةِ

على هامش السيرة

لطفه حسين

للدكتور طه حسين مذهب فني له فيه تلاميذ كثيرون . كلهم يحاول أن يتأثره ويتشبث بخصائصه ، وينسج فيه على منواله ، ولكن واحداً منهم لم يحقق هذه الخصائص إلى اليوم على الوجه المطلوب . ومن بين هؤلاء التلاميذ من يبذل جهداً مضنياً يثير الأسفاق ليصبح نسخة أخرى من طه حسين ، فتكون قصاراه أن يخرج نسخة « مشلطة » كالصورة التي تنطبع على ورق « النشاف » !

وأوضح مثال لهذه المحاولة هو الدكتور « شوقي ضيف » ، وبخاصة في كتابه « الفن ومذاهبه في الشعر العربي » الذي نال به الدكتوراه أخيراً من كلية الآداب ، ونال عليه فوق الدكتوراه شكر الجامعة أيضاً !

ونستطيع أن نطلق على مذهب الدكتور طه حسين اسم « مذهب الاستعراض التصويري » (١) . فالدكتور في خير حالاته يرسم لوحات متتابعة أدواته فيها الكلمات والجل : لوحات للمناظر ، وللحوادث والمعاني ، وللخطرات النفسية ، والالتفاتات الذهنية على السواء . وتلك ميزته الكبرى كصاحب شخصية أدبية وصاحب مذهب في كذلك .

والدكتور طه صاحب موهبة في هذا وصاحب طريقة ، فأما تلاميذه فقد أخطأهم الموهبة واتبعوا الطريقة . أخطأهم موهبة التصوير واتبعوا طريقة التعبير . ولهذا يجوز أن نعود فنستدرك شيئاً ، وهو أن مذهب الدكتور طه حسين : هو

(١) انظر بتوسع كتاب « المذاهب الفنية المعاصرة » .

الدكتور طه حسين نفسه ، ثم محاولات لم تبلغ حد النضوج ، ولم يوجد فيها صاحب الطبيعة الموهوبة ، بل يوجد فيها من يدرك سرها الأول ، وهو طبيعة التصوير ، لأنهم جميعاً يفهمون أن هذا السر كامن في طريقة التعبير !

بقي أن شيئاً عن نوع هذا التصوير في مذهب طه حسين ، أو بتعبير أصح في طبيعته . فهو التصوير الحسي الذي يرد المعاني والخواطر صوراً حسية ، أو كالحسية — بله المناظر والحوادث — فهذه يعيدها كما بدأت أول مرة ، توشك أن تكون مجسمة .

وهو يخضع على هذه الصور الحسية لوناً من ألوان الحياة والحركة ، ولكنها الحياة اللطيفة والحركة الوئيدة ، التي تدب على هيئة ، وتخطر في رفق . فالسرعة النابضة ، والحيوية الدافقة ، ليستا من مطالب هذه الصور في يوم من الأيام . وقد يكون المثال هنا أوضح من المقال :

« هذه شهرزاد قائمة منه (١) غير بعيد ، تنظر إليه نظرات فيها الحنان والمكر ؛ وهي مفرقة في ضحك هادئ عذب يرتفع له صدرها وينخفض ، وينشئ وجهها من الجمال الرائع ليس إلى تصويره من سبيل . وهذا الملك ينظر إليها مبهوراً وهي تضحك من ذهوله وحيرته ، ولكنه ينهض خفيفاً ويسعى سريعاً ، حتى إذا بلغها أو كاد ، جثا أمامها غاضباً بصره إلى الأرض رافعاً يديه إلى السماء ، كأنه المؤمن الذي يتقرب إلى التمثال ؛ وهي تضع يدها على رأسه ضاحكة ، كأنها تبارك عليه ، ولكنها لا تلبث أن تستحيل إلى حنان خالص ، وإذاهي تميل إليه مترفقة فتضع على جبهته قبة حلوة حارة طويلة . ولو أنها تحدثت في تلك اللحظة لأحس شهریار في صوتهما تهديج العبرات التي تريد أن تندفع من العيون ، ولكنها الإرادة القوية تمسكها . فيظهر أثر هذا الصراع في الصوت المحتبس والألفاظ التي لاتبين ، ولكنها لم تقل شيئاً ، وإنما استقام قدها المعتدل ، وامتدت يدها الرخصة إلى الملك فأنهضته

(١) يعني الملك « شهریار » في أحلام « شهرزاد » .

صامته ، واستجاب لها الملك صامتاً طبعاً ، ففضت به خطوات إلى نشز من الأرض قريب يكسوه العشب ، فأجلسته وجلست بجانبه ، وأحاطت عنقه بيدها ؛ ثم أمالته في رفق حتى وضعت رأسه على كتفها ، وظلت تنظر إليه وهو ينظر إليها ، وهما مفرقان في صمت عميق . ثم يسمعها شهريار تتحدث إليه في صوت هادئ وادع ، وهي تقول له : « ألم يأن لنا بعد أن نهبط من السماء ، وأن ننزل إلى الأرض فنعيش فيها مع الناس ؟ »

« ولكن شهريار لا يحبها ، وإغسا تنحدر من عينه دمعتان هادئتان تمسحها شهرياد في رفق ، ثم تمطف إلى الملك فتقبل جبهته مرة أخرى ؛ ثم تقيمه حتى إذا استوى في مجلسه جعلت تمر أصابعها في شعره رفيقة به باسمة له مطيلة النظر إليه صامته مع ذلك لا تقول شيئاً ، وكأن هذا العطف الصامت الحار قد بعث الحياة والنشاط في قلب الملك وجسمه ، وفي عقل الملك وإرادته ، فهو يرفع رأسه إلى شهرياد « ويسألها في صوت كأنه يأتي من بعيد : ألا تنبئيني آخر الأمر من أنت وماذا تريدن ؟ »

ولقد أطلنا في هذا المثال لأنه يجمع بسهولة كل ألوان التصوير الحي في طبيعة الدكتور : فيه المعاني الذهنية والخواطر النفسية ، وفيه الحركات والحوادث والمناظر ؛ وكلها مرتسمة مصورة متحركة هذه الحركة اللطيفة في يسر وتؤدة .

فمن شاء أن يرجع إلى أمثلة خاصة لكل نوع فليرجع إلى كتب : الأيام ، وأديب ، وأحلام شهرياد ، وهدية الكروان ، والحب الضائع . ثم ليرجع إلى هامش السيرة الذي جرنّا إلى هذا الكلام ! وليقرأ في الصفحة الأولى من الجزء الثالث :

كان الشيخ مهياً رهيباً ، وكان فخماً ضخماً ، قد ارتفعت قامته في السماء ، وامتد جسمه في الفضاء ؛ وكان وجهه جهماً عريضاً ، تضطرب فيه عينان غائرتان بعض الشيء ، ولكنها على ذلك في حركة متصلة لاتكادان تستقران ؛ وهما متوقفتان دائماً ينبعث منها شيء كأنه الضوء المشرق على هذا الوجه الجهم الغليظ ، فاذا لحظنا

شيئاً أو أطالنا النظر إليه فكأنما تقذفناه بالشرر ، أو تسلطان عليه شواظاً دقيقاً قوياً من النار .

وكان الشيخ فوق هذا كله ذكياً حاد الذكاء نافذ البصيرة ، يتعمق ما يعرض له من الأمر دون أن يحس الناس تعمقاً لشيء .

« يسأله الناس فيجيبهم لساعته جواب من فكر وقدر وأطال التفكير والتقدير ، فيعجبون منه ويمجبون به . وكان بعد هذا كله بطيء المشي ، ثقيل الحركة ، وقوراً في كل ما يصدر عنه ، وكان صوته يلائم هذا كله من أمره ، فكان صوتاً ضخماً عميقاً ، يسمعه السامع فيخيل إليه أنه يخرج من غار بعيد القاع . وكان الناس يهابونه ويرهبونه كما كانوا يجلونه ويكبرونه . فإذا سألتهم عن مصدر ذلك لم يعرفوا كيف يجيبون ، إنما كان هذا الرجل يهرم ويسحرم ويملاً نفوسهم إكباراً وإعظاماً . فإذا ذكر الوليد بن المغيرة فقد ذكر سيد من أروع سادات قریش ورجل عظيم من رجالات البطحاء » . . . الخ .

هذه اللوحات المرسومة في مجبوحة ، وهذه الصور التي تخطر في وناء ، وتدب في رفق ، هي مزية الدكتور الأصيل ، مزيتة التي يتجلى فيها فنه ويؤدي بها رسالته ، ولقد يخطئك في بعض ما يكتب أن تجد الفكرة الكبيرة أو المعنى البتكر؛ ولكنك لن تخطيء اللوحة الهادئة والصورة الحية ، هذا اللون من الحياة المريحة المستريحة . نعم قد تبطؤ الحركة في بعض الأحيان إلى حد الجمود ، فيدركك نوع من الاستبطاء تهم أن تنغمز فيه الكاتب ليسرع في خطواته بعض الشيء ؛ ولكن ذلك قليل على كل حال .

ومن هنا كان إعجاب الدكتور بلبيد ثم زهير خاصة من شعراء الجاهلية لأنه يلبي حاجته من هذا التصوير .



وبعد فما قيمة كتاب « على هامش السيرة » ؟

قيمته من الوجهة الذاتية أنه - وبخاصة الجزء الأخير - يجمع أفضل خصائص

الدكتور طه وأحسن مزاياه ، وينجو من كل عيوبه التي توجد في بعض الكتب الأخرى .

وقيمته من الوجهة الموضوعية أنه الكتاب الأول في اللغة العربية (١) الذي يجعل من بعض حقائق السيرة وبعض أساطيرها فناً حياً جذاباً ؛ ولكنه لا يقف عند هذا الحد بل يحيل هذا الفن الحي الجذاب ، صورة « علمية » صادقة للجزيرة العربية وأطرافها في الفترة بين مولد النبي (ﷺ) في الجزء الأول ، وانتصار دعوته في الجزء الثالث . صورة للحياة الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والفكرية . وصورة لما يهجس في الضمائر والأخلاق ، وما يبدو من الاتجاهات والآراء . وصورة للبيئات وللأفراد في الحياة هناك . . . وذلك كله حسب كتاب ليكون عملاً يستحق التقدير . وإنه للكتاب الأول في أعمال الدكتور ، لا يوازيه في هذا إلا كتاب « الأيام » .



(١) للاستاذ توفيق الحكيم في هذا المعنى كتاب « محمد » ظهر بعد ظهور الجزء الاول من الهامش ونحاه فيه نحوه الخاص في الحوار .

احلام شهرزاد

لطفه حسين

قصص « ألف ليلة وليلة » تعد مصدراً لمسرحية « شهرزاد » ولقصه « أحلام شهرزاد » في آن . فلننظر كيف دخلت « شهرزاد » في عالم الأدب الفني في العصر الحديث :

لقد بقيت هذه القصص المعروفة ، شعبية لا تشع شيئاً في عالم الأدب الفني . اللهم إلا دراسات عن هذه القصص ومؤلفيها وعصور تأليفها ومواطنها .

وكان أول شعاع أرسلته هذه القصص الشعبية إلى عالم الفن الأدبي هو قصيدة العقاد في الجزء الأول من ديوانه الذي صدر في سنة ١٩١٦ وعنوانها « شهرزاد أو سحر الحديث » وفيها يقول عن شهر يار .

أضمر الشر للنساء حقوداً	وأبى الحقد أن يكون رشيداً
خفرت عهده فتاة فآلى	لا يصونن للنساء عهوداً
فله طلعة بها أجل الفية	د رهين يستنجز الموعدودا
زهرات يشمها ثم يبري	بشبا السيف غصنها الأملودا
أنفا أن يمس غير شبا السية	ف نحوراً يلهو بها وقودودا

إلى أن يقول : (وهو الاشعاع الجديد الذي أرسلته قصص ألف ليلة وليلة) :

عرفت طبّ دائه « شهرزاد »	فدعته وهو الشقي سعيدا
كان فظاً فؤاده مغلق النف	س كظما لا يستلان عنيدا
فألاته بالمقال فأصغى	ومن القول مايلين الحديددا

وأرته أحاطي الناس من قبـ
فرأى قلبه وكان فريدا
جدلاً كان صفوه لا غراما
وجد الآن قلبه المفقودا

كان هذا أول دخول قصص ألف ليلة وليلة إلى عالم الأدب العربي الفني في باب الشعر ، ثم كانت سنة ١٩٣٤ فأخرج توفيق الحكيم روايته « شهرزاد » في باب التمثيليات ، ثم كانت سنة ١٩٣٦ فأخرج طه حسين وتوفيق الحكيم قصة « القصر المسحور » في باب القصص ، ثم كانت سنة ١٩٤٢ فأخرج طه حسين وحده قصة « أحلام شهرزاد » .

هذه هي السلسلة التاريخية لدخول « قصص ألف ليلة وليلة » في عالم الأدب وإشعاعها في جو الفن في العصر الحديث .

فأما الطبيعة الفنية لهذا الإشعاع : فقصة العقاد التي نقلنا معظم أبياتها تصور لنا المفتاح الذي فتحت به « شهرزاد » قلب « شهریار » وقد كان « مغلق النفس » . ذلك المفتاح في جزء منه ، هو أنها دعت « سعيدا » وهو « الشقي » فألأنته بما خيلت له من أنه يتمتع بما يتمناه وما يفتقده فلا يلقاه . وهو في جزء آخر : أنها أرته أحاطي الناس ، فوجد لقلبه أشباها ونظائر ، ولا يجد حظه فريداً في الحظوظ ، ولا قلبه فريداً في القلوب فأصنى إليها جذاً بتصورها للحظوظ والقلوب لا غراماً بها!

وأما تمثيلية توفيق الحكيم فقد بدأها من حيث « أدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح » حيث استحال « شهریار » ذلك الملك الوحشي . إنساناً جديداً « خلقته شهرزاد » خلقاً « جديداً » وكأنما كشف لبصيرته « عن أفق آخر لا نهاية له » وإنه ليحاول أن يتخلص من الحدود التي تصده وتقيده عن الانطلاق والمعرفة ، يحاول أن يتخلص من الجسم ومن المكان ، ويحاول أن يحل لغز « شهرزاد » التي تركته في حيرة من أمرها شديدة .

وأما قصة « القصر المسحور » فتبدأ بعد تأليف تمثيلية شهرزاد وخلق شخصياتها جميعاً : « الملك شهریار » ، والملكة شهرزاد ، والوزير قمر ، والعبد ، ومنصور

الجلاد... الخ » وحيث يشترك طه حسين وتوفيق الحكيم في زيارات لشهرزاد بقصرها المسحور ، وفي شرك ينصبها طه لتوفيق ، وينصبها توفيق لطله عند شهرزاد ، وعند أبطال مسرحية شهرزاد . وحيث يقع الجميع في قبضة الزمن وقبضة التاريخ ، فتدور محاورات ومحادثات فلسفية ليس هنا موضع استعراضها وتقديرها على كل حال .

وأما قصة « أحلام شهرزاد » فتبدأ بعد تسع ليال من حيث « أدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح » وحيث طال الصمت على « شهریار » واشتاق إلى أحاديث شهرزاد التي خلقت منه إنساناً جديداً « وتركت في نفسه وأمام عقله من الألفاظ والأسرار ما يكلفه الجهد المضمني » وحيث يحاول أن يحل لغز « شهرزاد » التي تركته في حيرة من أمرها شديدة .

ولكن شهریار طه حسين لا يحاول أن يتخلص من المكان ولا من الجسد ، ولا يقوم برحلات طويلة ولا يدخل القنب في سبيل هذا التخلص ، ولا يذهب إلى بيت الساحر حيث تذبح الفتاة المسحورة « زاهدة » ليقول له رأسها المقطوع : « من هي شهرزاد ؟ » ولا يأتى في النهاية من شهرزاد ومن الدنيا جميعاً إلى حيث لا يعلم مصيره أحد ، كما صنع توفيق الحكيم بشهریاره المسكين !

« شهریار » طه حسين أطوع وآنس ، وشهرزاد « طه حسين تملك من أمر شهریارها أن ترده عن التعلق بالباء ، وأن ترشده وتبصره وتقود زمامه في النهاية إلى حيث تشاء ، فلا يأتى إلى حيث لا يعلم مصيره أحد كشهریار الحكيم !

وشهرزاد توفيق الحكيم تحاور شهریارها حواراً فلسفياً مرة ، وتحاول أن تهبط به إلى الأرض مرة ، وأن تنقذه بآثارة غرائه مرة ... ولكنه يأتى إلى غير عودة . أما شهرزاد طه حسين فتعيد على شهریارها قصة كقصص ألف ليلة وليلة عن الملك « طهان بن زهمان » ملك الجن وابنته « فائنة » فيها جو « ألف ليلة وليلة » وفيها نسقها . ولكن بها بعد ذلك توجيهات اجتماعية وميامية وفكرية حساسة ،

بل شديدة الحساسية . تقص شهرزاد هذه القصة على خمس ليال ولكن في « الأحلام » لا في العيان !

وهي لا تقص على شهریار — في الأحلام — هذه القصة فحسب ، إنما هي تحاوره الحوار الفكري مرة ، وتحاول أن تهبط به إلى الأرض مرة ، وتقوده في زورق يسبح في النور والموسيقى والماء مرة ... وهناك تعرض له مناظر فائنة محيرة تزيد لغزها في نفسه تعقيداً ، فهؤلاء عذارى مرحات مشرقات يسبحن بزوارقهن ، والجو باسم والنفوس مرفرفة . أولئك هن الناجيات من شهریار ... وهؤلاء عذارى محزونات كاسفات يسبحن بزوارقهن والجو قابض والصدور مثقلة . أولئك هن الهالكات على يد شهریار .

شهریار طه حسين قريب الشبه بشهریار توفیق الحكيم في الانقلاب الذي طرأ عليه وفي أثر شهرزاد وأحاديثها في نفسه ، وشهرزاد طه حسين قريبة الشبه بشهرزاد توفیق الحكيم فيما عدا جانبها الفرزي الذي تصوره علاقتها بالبعد . ولكن الأمر — في الحوادث — يأخذ بعد ذلك في الاختلاف .

فأما توفیق فيمضي على طريقته وطبيعته وملابساته حياته وأثر المرأة في نفسه ، فإذا شهریار لا يهبط الأرض أبداً وإن لم يبلغ السماء ، ولا يستمع إلى شهرزاد ولا يستنم لها كالطفل إلا في لحظات الضعف ، ريثما يعتاده نفااره القديم ! ثم إذا هو يأبى في النهاية إلى غير أوبة حتى الآن !

وأما طه فيمضي كذلك على طريقته وطبيعته وملابساته حياته وأثر المرأة في نفسه ، فإذا شهریار يستمع إلى شهرزاد ويركن إليها ويستريح إلى صحبتها ويلتذ توجيها وإرشادها ، وإذا هي تعنى به في نومه ويقظته ، وفي حركاته ومسكناته حتى لتوطىء له الفرائش وتسند به بالحشايا !

ثم إذا هي تقص عليه في الأحلام قصة تخوض فيها في السياسة والاجتماع والحكم كما تشاء !

من قصيدة العقاد ومن مسرحية شهرزاد ، ومن قصة أحلام شهرزاد ، تبين ثلاث طبائع وثلاث طرائق ، وثلاثة مظاهر لتأثير نوع الحياة وملابسها ، في طبائع الفنانين وطرائقهم . فالعقاد في قصيدته هو الأديب المحلل للنفس الانسانية في الحياة وللحالات النفسية في تطورها وتتابعها ، العليم بمدخل هذه النفس ودروبها ومنعرجاتها ، المتيقظ لزايا المرأة على اختلافها !

وتوفيق الحكيم في تمثيلته هو الفنان المعنى بمسائل الذهن والفلسفة ، المنعزل عن الحياة الواقعية وملابسها ، المبهور بالمرأة ، الخذر المتخوف منها ، الغامض المبهم الذي لا يصل بشيء إلى نهاية ، ولا يحسم في أمر برأيه !

وطه حسين في قصته هو الأديب المشغول بمسائل المجتمع والحكم والسياسة الضارب في حياة الاجتماع بهم ، المستروح بالمرأة وأثرها اللطيف في حياة الفرد وحياة المجتمع ، وتوجيه الفرد وتوجيه المجتمع !

واستعراض أعمال الأدباء الثلاثة جميعاً يستطيع أن يعطينا مثل هذه الصورة في وضوح وتفصيل ، ولكنه لا يزيد كثيراً على طبيعتها الحقيقية (١) .

(١) اقرأ بتوسع كتاب « المذاهب الفنية المعاصرة »

شجرة البؤس

لطفه حسين

ما تكاد تقطع صفحات هذا الكتاب ، حتى تحس أنك تعيش في جو « الأيام » وتستنشق في هذا الجو ريح « الأيام » وأعتقد أنه بحسب كتاب ما أن يقال عنه : إنه يعيش في جو الأيام ، كما تشعر له نفسك بالود والكرامة والارتياح .

كثير من الوجوه التي التقيت بها هنا تلتقي بها هنا - مع فارق واحد - إنها ربما كانت هنالك تعيش على هامش القصة ، وهي هنا تعيش في الصميم ، و « شجرة البؤس » قد سبقت « الأيام » من الزمن حيناً وعاصرتها حيناً آخر. فذلك الاختلاف وهذا الازدواج هما اللذان يجعلان بعض الوجوه ترد في الهامش مرة وفي الصميم مرة ؛ ثم زيد في « شجرة البؤس » وجوه أخرى جديدة بسبب هذه الملابس أيضاً .

« هذه صورة للحياة في إقليم من أقاليم مصر آخر القرن الماضي وأول هذا القرن نقلتها من صدري إلى القسطاس »

والحق إن هذا النقل كان أميناً ، وكان بارعاً ... فأنا أتمثل الآن في هدوء وعلى مهل صورة هذه الحياة ، وألتقي بوجوه كأنتي أعرفها وكأنتي لقيتها فعلاً ، وإن تكن عاشت في الحياة قبل مولدي بأعوام !

أعرف الآن هذه الشخصيات التي تعيش وسطاً بين حياة الريف وحياة المدينة هذه الشخصيات الطيبة المؤمنة ، ترد أمر حياتها كله لله ، وللقدر الخفي الذي يصرف أقدار الناس . ثم لهذا « الشيخ » - شيخ الطريق - الذي يصلهم بالله والسماء ، والذي ينطق بلسان القدر الخفي . والذي يتلقون ما ينطق به بالرضى والتسليم في الغالب . وبالسخط مع الاستسلام في النهاية - أليس القدر من

عند الله ؟ أليس الشيخ ينطق بلسان هذا القدر الصادر من الله ؟ وماذا يملك
العبد — إزاء الرب الواحد القهار ؟

ويضطرب هؤلاء الناس الطييون ما يضطربون في الأرض ، يكسبون رزقهم
بوسائلهم التقليدية الهينة ، ويلبسون داعي الغرائز والبطون ، وداعي المجتمع والتقاليد ،
وداعي القلب والروح وينجحون أو يخفقون ، ويسعدون أو يتألمون ويرضون
أو يخطون ، ثم يفيئون من هذا كله إلى ذلك الايمان التقليدي العميق ، وإلى ذلك
« الشيخ » الذي يصلهم بالله والسماء . والذي ينطق بلسان القدر الخفي ، والذي
يستسلمون لله والقدر حين يستسلمون لأوامره ونواهيه ، ويطيعون إشاراته
وتلميحاته ، ويجتهدون في تأويل ما خفي عليهم منها كما يجتهدون في تأويل
الغيب العميق !

تلك صورة من حياة طواها الزمن — فلا رجعة لها في أغلب الظن — وهي
صورة تستحق التسجيل ، وقد تولى تسجيلها أنسب الأقلام لتسجيلها بين المعاصرين .
ذلك أن أهم خصائص الدكتور — كما أسلفت — هو الاستعراض التصويري
البطيء اللامسات .

وفي غير هذا المجال ربما استبطأ القارئ حركة الأسلوب ، وربما عن له في
بعض المواقف أن يطلب من المؤلف الإسراع ! ولكنه هنا لا يستبطئ ولا يطلب
السرعة ؛ فرقة الحياة هنا فسيحة ، والخلجات فيها وثيدة ، وكل المطامع والمطامح
وكل الأعمال والشواغل هينة لينة قليلة محدودة . فلا داعي للسرعة ، ولا ضرورة
للعجلة « فאלله خلق الدنيا في ستة أيام » كما يقولون !
ذلك اتفاق وإنه لتوفيق !



قلت : إنك لا تلبث أن تحس بعد أن تقطع صفحات من هذا الكتاب الجديد
أنك تعيش في جو « الأيام » وهذا صحيح في عمومته . ولكن هناك فارقاً بين هذا

وذاك : إن الأسلوب في « الأيام » يمضي سهلاً هيناً ساذجاً — تلك السذاجة الحلوة — أما الأسلوب هنا فقد كان المؤلف الكبير أكثر عناية به ، وأكثر تجويداً له . فاقترب به كثيراً من تلك الأساليب الفخمة الضخمة التي نقرأها له في كتابه القيم « على هامش السيرة » .

وقد يعجب هذا التجويد البارع عشاق الأساليب . أما أنا فلا أتردد في تفضيل الأسلوب الهين اللين الساذج — تلك السذاجة الحلوة — كما كان في « الأيام » فهذه الحياة التي يصورها إنما هي حياة هادئة وادعة ، وهذه الشخصيات التي رسمها إنما هي شخصيات بسيطة ساذجة ، وقد كان جو الأسلوب في « الأيام » موافقاً لها منسجماً معها . أما الأسلوب هنا فهو عالٍ عنها مفترق منها ، وليس من السهل أن يدور بينها حوار فخم ضخيم كالحوار الذي يدور بين شخصيات « على هامش السيرة » في غابر الأيام .

وطبعي أننا لا ننتظر من أديب كاللدكتور طه حسين أن يثبت الحوار بلفته الطبيعية (العامية) بين هؤلاء الناس السذج القرويين . ولكن من حقنا أن ننتظر منه أن ينقل حوارهم من لغتهم إلى لغة عربية تناسبهم ، وبذلك يكتمل الجو الذي تعيش فيه القصة ويتم الانسجام .

وقد أفلتت من الدكتور بعض التعبيرات الساذجة في مواضعها المناسبة فكانت جميلة كما كانت مليئة بالحياة . استمع إليه وهو يتحدث عن « سليم » أحد شخصيات القصة الظرفاء . هو رجل يحب الحياة الطبيعية التي كان يحياها آبؤه وأجداده ، ثم هو يرى أخاه « خالد » — الذي كان مثله بالأمس — يجتد في الحياة المدنية الجديدة ويتكلف لها ما يتكلفه الدينون ، فلا يعجبه هذا ولا يرضيه ، فهو يسخر من أخيه هذا ومن زوجته وأولاده ، ولا يفتأ يذكرهم بنسبهم ، كلما زارهم في المدينة ، وراهم يتكلفون ما يتكلفون !

و « وكان سليم أسرعهم إلى الضحك وأبطأهم في الرجوع إلى الجد ، لا يسخر من الأسرة وحدها . وإنما يسخر منها ومن نفسه كما يسخر من أي إنسان آخر

وكان أشد الأشياء إثارة للغيط في نفسه أن يرى الأسرة تعاف الماء الكدر ، وتحرص على ترويقه في الزير ، وتقطره في هذه الآنية تضعها تحت الأزار ، وتضع فوقها المصفاة ، كان يرى ذلك فيفتاظ ويحتاج ، ويلتفت إلى أخيه وإلى أبناء أخيه وهو يصيح في صوته المرتفع المضحك : آه يا أولاد الكلب ! من أين جاءكم هذا العز ؟ إنكم لتحرمون أنفسكم خيراً كثيراً . إنكم حين تشربون هذا الماء المصفى أشبه الناس بالذين يشربون اللبن بعد أن استخرج منه الزبدة . ثم يسرع إلى الكوز فيغمسه في الزير . ويبع فيه عباً شديداً ويقول : هكذا رأينا آباءنا يشربون لأنهم لم يكونوا من الترك ولا من الأرمن !

... وهكذا ارتسمت للقارىء لمحة من هذه الشخصيات بألوانها الطبيعية وبلغتها كذلك مترجمة إلى لغة مكافئة . قتم الانسجام .

فالى القارىء الآن نموذجاً آخر لحوار لم يتم فيه التكاثر ليرى القارىء الفرق بين الجو هنا وهناك .

سليم هذا نفسه زوجة في مثل ثقافته بل أقل ، وهي ترى أن أخاه « خالد » يهمل بالزواج من امرأة أخرى بعد أن أصيبت زوجته الأولى بالجنون . تلك التي كان الشيخ قد زوّجها منها وهي دميعة قبيحة شوهاء فرضي واستسلم لأمر الشيخ على الرغم من إرادة أمه التي كانت تعارض في هذا الزواج وتراه غرساً لشجرة البؤس في الدار ، ثم سخط وتآلم . ثم استعالت حياته جليماً ، وهو على ذلك مستسلم مسلم . ثم هم أن يتزوج بأخرى وهنا دار الحوار بينه وبين زوجته .

« قال سليم : فانك تعلمين أن « نفيسة » لا تصلح له زوجاً ، ولا تقدر على عشرة الرجال ، فما ذنب خالد إن اعترف بالحق الواقع ؟ وهل ترين له أن يعيش مع مجنونة أو أن يفرض على نفسه حياة الرهبان ؟ قالت : لا أدري ! ولكن جنون نفيسة لم يأتها من قبل نفسها ، وإنما جاءها من هذا الزواج الذي لم ترده ، ومن هذه الظروف التي لم تخلقها ورحم الله أم خالد إذ قالت لزوجها : إنه إن أتم هذا الزواج فلن يزيد على أن يغرس في داره شجرة البؤس .

« لقد غرست شجرة البؤس ، فتمت وآتت ثمرها بشعاً خبيثاً . امرأة تزأ في زوجها وابنتها معاً ، ثم ترى ابنتها وقد اصطلح عليها المرض وهجر الزوج والحرمان . فأنت تعلم أن نفيسة ليست ميسراً عليها في الرزق ولست أوم أحداً . ولكنها فقدت ثروة أبيها ، وتفرقت ثروة علي في أسرته الضخمة ، وخالد لا يرزقها إلا كما يستطيع . ثم لم يكفها هذا كله فقد رزقها هذا الزواج السعيد صبيتين ، كان من حقها أن تنسأ في البؤس ، بين أم مريضة وجدة محزونة ، ومولاة سوداء تقوم من أمرهما بما تستطيع القيام به ، وأب ينفق الأسبوع دون أن يراها . . . كل هذا لا يكفي . فلا بد أن يتزوج خالد ومن أن يتخذ لأمه خذرة ، ومن أن يكون له من هذه الخذرة بنون وبنات يشاركونها في حب أبيها وبره . . . »

فهذه الفخامة كلها في أسلوب امرأة عامية ، وهذا الاقتباس من الأساليب العربية القديمة ، أمر قد يختلف في شأنه مع الدكتور !

ثم تبقى ملاحظة أخيرة لابرازها شأن كبير .

إن الفوارق بين ملامح هذه الشخصيات البسيطة الساذجة في واقع الحياة فوارق قليلة ودقيقة . فكلمهم طيب ، وكلمهم مؤمن بالله ، مستسلم للقدر ، مستسلم للشيخ الذي يصلهم بالله وينطق بلسان القدر . وكلمهم آفاقهم قريبة ، وكلمهم مطامعهم محدودة . . . من شأن هذا كله أن يزيد في عبء المؤلف الذي يريد أن يرسم ملامحهم هذه المتشابهة ، ويبرز شخصياتهم المتعددة .

فماذا صنع الدكتور ؟

لقد استطاع أن يرسم هذه الصورة المتشابهة في دقة غريبة . فظهروا على المسرح شخصاً آدمية متميزة لا نسخاً مكرورة معادة ، ظهوروا وكل منهم يحمل طابعه ، ويلبس ثوبه ويلتقي مع الآخرين في الصفات العامة ، ثم يفترق عنهم في الملامح المميزة . . . وكانت لمسات الريشة البارة الدقيقة كفيلة بهذا كله في يسر وسهولة حتى لكانه جهد يسير .

تلك في الحقيقة هي سمة الأديب « الكبير » التي ترفع العمل الفني على الرغم مما قد يكون فيه من مأخذ العرض ومن مواضع التقصير .

بيجماليون

لتوفيق الحكيم

شيء مآ في رواية « بيجماليون » جعلني أراجع كل أعمال توفيق الحكيم التي صدرت قبلها ، كما أراجع معلوماتي عن « شخص » توفيق الحكيم . لقد لحظت للوهلة الأولى أن هناك تشابهاً قوياً بين شخصية توفيق وشخصية بيجماليون .

والمؤلف يقص علينا قصة ميلاد بيجماليون في نفسه فيقول :

« وأخيراً . فإن قصة بيجماليون هذه تقوم على الأسطورة الاغريقية المعروفة ولعل أول من كشف لي عن جمالها تلك اللوحة الزيتية « بيجماليون » هذه التي تقوم على الأسطورة الاغريقية المعروضة في متحف اللوفر . ما إن وقع بصري عليها منذ نحو سبعة عشر عاماً حتى حركت نفسي فكتبت وقتئذ قطعة « الحلم والحقيقة » وكنت آمل أن أعود إليها فأصنع كل ما خا مني منها في عمل أكبر وأرحب .

ومرت الأيام . واتجهت إلى قصص القرآن و « ألف ليلة وليلة » . وكدت أنسى قصة اليونان ، حتى ذكرني بها « برنارد شو » يوم عرضت مسرحيته « بيجماليون » في شريط من أشرطة السينما منذ عامين .

وبهذا يظن توفيق أن هناك حلقة مفقودة بين قطعة « الحلم والحقيقة » منذ سبعة عشر عاماً و « بيجماليون » الأخيرة . أما الواقع فغير ذلك . إن « بيجماليون » تسربت في أثناء هذه الفترة الطويلة إلى كثير من قصص توفيق الحكيم ومقالاته . لأنها بذاتها أصيلة في طبعه وفي حياته ؛ واتخذت لي خلال تسربها صوراً وأشكالاً قريبة أو بعيدة عن الصورة الأصلية ، ولكنها تمت إليها بصلة القرابة .

فهي هناك في « القصر المسحور » عند الموازنة بين الصورة الفنية الكاملة التي

فطر عليها المؤلف « شهریار ، و قر » والصورة الآدمية الواقعة التي ظهر اباها عند المحاكمة . وهي هناك عند الحديث عن قصور الطبيعة وعجزها عن خلق الجمال الكامل ، وعند الكلام عن علاقة الخالقين بالخلق في عالم الفن وعالم الحياة الخ.

وهي هناك في « الأميرة الغضبي » في كتاب (عهد الشيطان) عند الكلام عن تقيد الخالقين « بالتناسق » ذلك القانون الذي لا يستطيعون الخروج عنه - ولو كانوا خالقين - ذلك التناسق الذي يسمى في « بيجاليون » : « الناموس » الذي يتقيد به الآلهة ويتحرر منه الفنانون ! ! !

وهي هناك في « أمام حوض المرمر » في كتاب (عهد الشيطان) عندما يشير « توفيق » إلى خروج « شهرزاد » من قلبه ، كما يشير « بيجاليون » إلى خروج « جالاتيا » من قلبه أيضاً بالطريقة نفسها ، وبالأسلوب عينه . وعند الحديث عن العلاقة بين الخالقين والخلق في « أمام حوض المرمر » . . . هذا الحديث الذي استغرق جزءاً هاماً من « بيجاليون » .

وهي هناك في « البرج العاجي » في الخطرة الرابعة عشرة عند الكلام عن الفنانين العظام « الذي ينكبون طول حياتهم على كنوز نفوسهم وحدثها اليانعة ، يستخرجون منها للناس فاكهة من ذهب وفضة ، تقصر الطبيعة أحياناً عن تقديم مثلها . ولكن الطبيعة تنظر إلى الفنان نظرة التشفي مع بسملة السخرية » وفي الخطرة الثلاثين حين يقول : « إنه ليخيل إلي أحياناً أن حياتنا متصلة بحياة إبتاجنا ، وأن في أعماق كل « خلاق » شبه غريزة داخلية تدفعه إلى الاتساع البطيء أو السريع ، تبعاً لطول حياته أو قصرها . . . » وهذه وتلك ملامح من الصورة العامة لنفس بيجاليون وفلسفته وحياته .

ومالي أبعد كثيراً . و « بيجاليون » كامن هناك في « توفيق الحكيم » كما كمن من قبله « شهریار » — في شهرزاد — و « محمود » — في سر المنتحرة — و « مختار » — في الخروج من الجنة — وكثير من شخوصه التي يخلقها على مثال

صورته . تعيش بالذهن في هذه الحياة ، وتشفق من الواقع ولو كانت من قبل تتمناه

فمن هو « بيجاليون » ؟ إنه الفنان الذي أحس يرد الوحدة ، بجانب تمثاله الذي أودعه حرارة فنه ، بعد أن كان هذا التمثال حمله وأمله ، فتمنى له حرارة الحياة ، ثم لم يرضه تحقيق ما تمنى . . . فلما استجابت له الآلهة مرة أخرى وأعادت له تمثاله الحبيب مبرءاً من الحياة الواقعية الرخيصة ، جرفه الحنين إلى حرارة الحياة مرة أخرى ، فشك في فنه ، وظل شبح المرأة الحية يتراءى له ، فيحن إليه ، وبضنيه الحرمان منه ، ولا يغنيه تمثاله الذي فتن من قبل به !

ومن هو « توفيق الحكيم » ؟ إنه الفنان الذي خلق عشرات الشخصيات الفنية في قصصه ، وأحب هذه الشخصيات ، حتى عاش حياتها . . . ثم هو الذي يكتب مقالاً في « الرسالة » يقول فيه هذه الكلمات :

« لقد جاوزت الأربعين ، وما أبصر في الأفق طيف واحة موروقة في صحراء حياتي المحرقة . ما قيمة الشهرة بغير سعادة ، وفيم الأدب والفن بغير هناء (١) ؟ !
هذه هي النتيجة الأولى التي خرجت بها من جولتي في أعمال توفيق الحكيم على ضوء « بيجاليون » .

أما النتيجة الثانية ، فهي أن طبيعة موهبة توفيق الحكيم هي طبيعة التجريد وطبيعة الرمز والتشخيص . الحياة في عالمه هي تلك الهواجس الفكرية ، والخواطر الذهنية . والتأمل هو وسيلته لفهم هذه الحياة وتمليها . والجانب الذهني في النفس

(١) كتبت هذا البحث منذ أربع سنوات ، ثم زادتني الايام اقتناعاً به . فما هو ذا توفيق الحكيم أخيراً يكاد يكفر بفنه فيبسط الى مستوى الجرائد والمجلات الاسبوعية التي تملق القرائز وتستلفت النظر بالمسائل اليومية والنزعات المكشوفة . . انه « الرجل » الذي يريد بأي شكر أن تراه « المرأة » وأن تحس وجوه . والمرأة في هذا الجيل لا يلفتها الا النافه الرخص من الادب المكشوف الذي يدغدغ الغريزة . . ومن هذا الصنف يكثر الان « الفنان الحائر » توفيق الحكيم .

الانسانية هو الذي يهمه ويسترعي انتباهه . أما الطبع وشائج اللحم والدم ، وصراع الفرائز ، واضطرام الحيوية - وتعبير آخر مجمل : الطبيعة البشرية الحية - فلا تنال التفاته ، ولا تسترعي انتباهه .

ومعظم مخلوقات توفيق الحكيم مخلوقات غير طبيعية . لأنها مصورة بريشة الذهن المجرد ، لا بريشة الحياة المتدفقة — على تفاوت في حظ هذه المخلوقات من هذه الصفة وتلك — وقلمنا نلتقي في الحياة بأحد هذه المخلوقات التوفيقية ، إلا حين نجرد الأحياء من بعض خصائصهم الآدمية ، أو ننظر إليهم من زاوية الذهن المجرد — مع استثناء قليل في بعض شخصيات أهل الكهف ، ومع استثناء في شخصيات « عودة الروح » و « عصفور من الشرق » و « يوميات نائب في الأرياف » و « أهل الفن » .

وهذه المخلوقات الذهنية تمجنا وتروقنا وتستلفت أنظارنا — لأنها منسقة تنسيقاً فنياً معجباً — ولكنها قلما تستدعي التعاطف الوجداني بيننا وبينها ، وقلما تستثير عطفنا عليها في المحنة ، أو مشاركتنا إياها في السرور !

إنها مخلوقات غريبة — بعض الشيء — عن عالمنا البشري . ولا جناح علينا — نحن أبناء الطبيعة — أن نحب مخلوقات الطبيعة أكثر مما نحب مخلوقات توفيق الحكيم ؛ وأن نفتح مغاليق نفوسنا لتلك ، ونمنح هذه انتباهنا الذهني ، ثم يكون بيننا وبين الأولى حرارة الحياة ، وبيننا وبين الثانية آلاقة التنسيق .

وقد عرفت الآن لماذا قالت : « أهل الكهف » إعجاب الدكتور طه حسين فأثار حولها هذه الضجة التي وجهت الأنظار بقوة إلى « توفيق الحكيم » سنة ١٩٣٢ . ولماذا وقعت الجفوة بينه وبين « شهرزاد » بعد ذلك بعام .

هناك ملابسات شخصية أحاطت بهذا الموضوع — ليس هنا أو أن الحديث عنها — ولكن يبقى وراء هذه الملابسات شيء ثابت ... هو طبيعة الدكتور طه ، وطبيعة توفيق الحكيم . فالدكتور أوفر حظاً من الحياة الواقعية ، وتوفيق أوفر حظاً من التأمل والتجريد . والدكتور معنى بالنفوس البشرية كما هي ، يتبع

خطراتها ، ويقفوخطواتها ، ويتسمع همساتها — على طريقته الاستعراضية التصويرية — وتوفيق معنى بالذهن الانساني المجرد ، يوغل في تأملاته ويسبح في فروضه ، ويشير مشكلاته ، ويتابع ومضاته .

هاتان الطبيعتان تظهران متقابلتين في « القصر المسحور » كتابهما المشترك . فهو من هذه الناحية يصلح للمقابلة التامة بين طبعي الرجلين ، وأسلوبهما الفني في آن (١) .

ومن هنا أعجب الدكتور بأهل الكهف ، لأن مخلوقاتهما من صنع الطبيعة إلى إلى حد ما — ولو أن الرواية قائمة على مشكلة ذهنية — مشكلة الصراع بين القلب والزمن — ولكن الطبيعة الآدمية تلوح من خلال هذا الصراع . فبريسكا الأولى ، وبريسكا الثانية ، ومشيلنيا ، ومرنوش ، وعيلخا ، وغالياس . . . كل من هؤلاء نستطيع أن نلتقي به في عالمنا الانساني — على نحو ما — وأن نفتح له قلبنا في بعض اللحظات ، وأن نعاطفه وبعاطفنا . وإن قلوبنا لتخفق — وقد خفقت — ونحن نشهد الصراع بينهم وبين الزمن ؛ ذلك الجبار الرهيب الذي لا يبق على شيء لأبناء الفناء !

ومن هنا كذلك وقعت الجفوة بين الدكتور و « شهرزاد » . فشهرزاد هي قصة توفيق الحكيم الكاملة — على طريقته — هي قصة الذهن الانساني المجرد من أوشاج البشرية ، هي قصة القلق الفكري والشك الذهني . وإن شعاع الايمان الوحيد في قلب « قر » ليرأى خافتاً بين الحين والحين ، ثم ينطفئ قبل أن ينير الطريق ! . وكل الشخصيات هناك شخوص رمزية لا تربطهم بالقلب الانساني رابطة ، ويستثيرون عطفنا البشري حتى في أشد مواقفهم حروجة . فشهريار في حيرته المضنية ، وقلقه المنهك ، لا يستحق منا أكثر من فتح العين واتبءا الذهن ، بينا قلبنا ساكن قرير !!!

(١) راجع هذا بتوسع في كتاب « المذاهب الفنية المعاصرة » .

ومثل هذا الجو لا يستريح إليه الدكتور طه حسين . فهو قد كان مخلصاً لطبيعته ، حين صادق « أهل الكهف » وجافى « شهرزاد » . وأياً كانت الملابس الشخصية التي صاحبت تلك الصداقة وهذه الجفوة ، فإن وراءها الطبيعة المختلفة لكل من الأديبين !



ونتيجة ثالثة خرجت بها من رحلتي في أعمال توفيق الحكيم :

إن لتوفيق طريقة خاصة وأسلوباً معيناً في أعماله جميعاً . فهو من هذه الناحية فنان ذو « أسلوب » وله « طريقة » .

إنه يثير المشكلات الفكرية ، ويصور الصراع بينها ، ويرسم لمحات ولمسات للموقعة ... ولكنه لا يرسم مرة واحدة نتيجة الصراع ؛ ولا يقف حكماً بين الأفكار التي يطلقها تصارع على مرأى منه ! إنه يدع الخط غير منته ، ويدع المشكلة قائمة . يدعها خالدة ، حلها في ضمير الغيب ، وحينما ينتهي هو من عرض القصة ، تبدأ المشكلة في ذهن القارئ !

هكذا صنع في مشكلة الصراع بين القلب والزمين في « أهل الكهف » وبين الإنسان والمكان في « شهرزاد » وبين الفنان والآلهة ، ثم بينه وبين رغباته وملكانه في « ييجاليون » . وحينما كان ييجاليون يعاني سكرات النزع ، كانت أشواقه الفنية تتجه إلى إبداع جديد !

وهكذا صنع في « القصر السحور » وفي « عهد الشيطان » وفي « الأميرة الفضى » وفي « براكسا ومشكلة الحكم » وفي « عصفور من الشرق » وفي كل مشكلة عرضها في قصصه ورواياته ومقالاته على السواء .

إنه الشك في طبيعة توفيق الحكيم . وإنه القلق الدفين في نفسه ، يصدانه عن التعرض للحلول الحاسمة ، وعن الفصل فيما يعرض من مشكلات وأزمات .

والحلم يقتضي مواجهة الواقع في الحياة أو في الخيال . وتوفيق يشفق من مواجهة الواقع في جميع الأحوال !

وقد كتب العقاد مرة نقداً لكتاب « عهد الشيطان » واقترح على المؤلف تكملة معينة « للأميرة الغضي » وتكملة معينة « لعهد الشيطان » . وكان في هذه التكملة حل للعقدة التي ربطها توفيق الحكيم ، أو التي أشفق من حلها . واقترح عليه زيادة هاتين التكملتين في الطبعة الثانية للكتاب .

ولو نفذ توفيق ما اقترحه العقاد لتحول عن « أسلوبه » بل لتحول عن طبيعته التي تشفق من الحل الحاسم ، وتفر من الوضوح الصريح .
والحقيقة أن هذه النقطة هي مقترق الطريق بين طبيعة العقاد وطبيعة توفيق ، والتوسع في دراستها يكشف عن حدود الشخصية في هذين الأديين (١) .



ونتيجة رابعة خرجت بها من دراستي لأعمال توفيق الحكيم .
إن ما يكتبه عدا القصة والرواية ، إنما هو في معظمه « مذكرات تفسيرية » للأفكار المجملية التي تعرضها قصصه ورواياته بشكل أحسن ، وأدخل في العمل الفني .

والمقالات الوحيدة التي وجدتها جديرة بانفاس الوقت في قراءتها مستقلة هي مقالات: « في الدين » و « في الأدب والفن » من كتابه : « تحت شمس الفكر » والخواطر المتناثرة في مقدمة « سلطان الظلام » فهي تثير مشكلات فكرية تستحق الانتباه ، ولا تتكرر مع الأفكار المعروضة في رواياته إلا في نقط قليلة .

وعلى أية حال فإن « الحوار » هو موهبة الحكيم . وفي هذا الحوار تتجلى ملكته الأماسية « ملكة التنسيق الفني » . وهي عنوان مذهب توفيق الحكيم (٢) .

(١) انظر بتوسع كتاب « المذاهب الفنية المعاصرة » .

(٢) انظر كتاب « المذاهب الفنية المعاصرة »

الرباط المقدس

لتوفيق الحكيم

حينما ظهر هذا الكتاب ، كتبت عنه مقالاً في مجلة الرسالة جاءت فيه هذه الفقرات :

« خيل إلي في وقت من الأوقات أن توفيق الحكيم قد بلغ مداه ، وارتقى آفاقه وأنه منذ الآن سيكرر نفسه ، مع شيء من التحوير والتعديل .

« خيل إلي هذا وأنا أقرأ « سليمان الحكيم » فأجد فيه اختلافاً ما في موضوعه وشخصياته عن أهل الكهف ، وشهرزاد ، ويجهالون ؛ ولكنه يتفق معها في طريقة تناول الموضوع ، وفي إدارة الحوار مع تعديل طفيف .

« ثم كتب « زهرة العمر » ، فلاحت بؤادر آفاق جديدة ، ولكن لها شهاباً في خطرات المصباح الأخضر والبرج العاجي . وإن ظهرت في صورة رسائل لا في هيئة مقالات . فالفرق في صميم العمل الفني هنا كذلك طفيف .

ولكن هذا الوهم قد تبدد من نفسي وأنا أقرأ « الرباط المقدس » كتابه الأخير . هنا نعمة جديدة ، وعطر جديد ...

« فالخطوات الذهنية — التي اعتدناها من المؤلف — لا تقف هنا عارية ، تتخيل بالألاقة والالتعاضد . إنما هي هنا تسري في مادة حية ، وتخطر في إطار من اللحم والدم يمنحها الحرارة والحياة ... هنا قلب إنساني يضبطه ويدل على حركاته ذهن فنان . وهذه اللوحة الجديدة في فن توفيق الحكيم .

« لقد كان في « عودة الروح » و « يوميات نائب في الأرياف » شيء من هذا . ولكن النبض الحيوي كان هناك باهتاً ساكناً غير ملحوظ في ثنايا التنسيق

الفني الدقيق . أما في «الرباط المقدس» فالنبض الحيوي يساوق التنسيق الفني ، ويبدو كلاهما كاللحمة والسدى في النسيج الواحد ، أو كالجسد الواحد في الكائن الحي .

« وفي الكتاب صفحات من خطرات الفكر ، ووثبات الغريزة ، وسبحات الروح ، ووسوسة الضمير ، وزوات اللحم والدم ، وصراع القوى البشرية في النفس الواحدة ، يقل نظيرها في كل ما سجله الأدب العربي الحديث .

« لقد أدركت بعد قراءة الكتاب خطورة الأحكام النهائية على المعاصرين . فلقد كنت أعد بحثاً عن « المدارس الأدبية المعاصرة » وكدت أنتهي إلى حكم قاطع في فن توفيق الحكيم وطبيعته وطريقته ... فهأنذا أجدني في حاجة إلى تعديلات أستمّد حثيثاتها من « الرباط المقدس » .

كتبت هذه الفقرات ، قبل أن ينشر أحد أصدقاء الأستاذ توفيق شيئاً منقولاً عن الفرنسية . وقبل أن يلح صديق آخر من أصدقائه كذلك إلى العلاقة بين الكراسي الحمراء — وهي أحر وأحياناً في الرباط المقدس — وهذا الذي نشر منقولاً عن اللغة الفرنسية !

لقد كان حسي صادقاً إذن بأن هناك طعاماً جديداً غير الطعام المعروف لتوفيق الحكيم !!!



القصة قصة امرأة تحون ، امرأة منحرفة ، تدعوها نوازع اللحم والدم فتستجيب ، وتغريها بدعة العصر في التحلل من القيود ، ففلسف السقوط بالحرية والتجديد ، وتنتظر إلى ما تسميه « مغامرة » نظرتها إلى أمر يومي صغير ، لا يجوز أن يحطم عشاءً ، ولا أن يحدث ضجة ؛ ثم تسخر ما شاءت لها السخرية من رجعية الرجل ، ومن أنانيته ، لأنه يتطلب منها فراشاً نظيفاً ، وذرية مضمونة !

وقصة رجل سوى الفطرة ، تربي في انكسار ، ولكنه لم ينحل ، وعرف كيف يؤدي حقوق الزوجية كاملة ، ولكن في حدود الفطرة السوية . فضاقت

المرأة المنحرفة بهذه الحدود ، وتاقت نفسها إلى « المغامرة » اللذيذة ، والاستجابة المنوعة .

وهي تصف في مذكراتها — الكراسية الحمراء — لحظات هذه الاستجابة وصفاً حسياً عنيفاً . تصفها كما وقعت محوطة بالوهج واللهب ، مغلفة باللذة الحيوانية الهائجة ، غارقة في بحران الغيوبة ... فاذا وقعت هذه المذكرات مصادفة في يد الزوج المسكين الوائق من نظافة فراشه ، كانت المفاجأة التي تهدد القوى ، وتذهل اللهب ، وتمسح كل لحظة من لحظات الماضي ، فتحيلها غولاً لثماً ، يمدب فريسته بالسخرية اللادعة ، قبل أن ينقض عليها ليمزقها شر تمزيق !

والقصة بعد هذا كله قصة « راهب الفكر » الذي رأى هذه المرأة أول مرة فرفعها إلى مصاف الحوريات في الفرديس ، ونسج حولها هالات من القداسة والسحر ، وأقامها في مصاف الآلهة والقديسين ... ثم ... ثم إذا هو يطالع على الكارثة مع الزوج المنكوب ، فيفجع في أحلامه ، فجئمة الزوج في كيانه ، ويحس لها بالحقد والكرهية والازدراء ، ويخيل إليه أنها انتهت في عالمه ...

ولكن !

أجل . ولكنها « المرأة » المرأة الخالدة في ضمير كل رجل ، وراهب الفكر هو كذلك « رجل » هو مزيج من اللحم والدم والفكر والشعور . ولئن كانت هذه الأنفى قد سحرت فيه رجل الفكر والشعور أيام أن كانت — عنده على الأقل — حورية أو قديسة ، فانها اليوم لتستطيع أن تسحر فيه رجل اللحم والدم بطرها العبق ، ونكهتها الأنثوية ؛ وأن تدعوه بصوت الفرزة فيستجيب . ولولا سبب خارج عن إرادته — حسب تعبیر القانون — لم كل شي في عالم الواقع المحسوس ، بعد أن تم في عالم الضمير المكنون .

يا للمرأة ! بل يا للحياة في صورة المرأة !

وعلى الهامش رجل آخر أوقعته مذكرات الزوجة المفضوحة في شك مفترس

في عشه وفراشه هو الآخر ، ولكنه لا يستطيع الجزم واليقين ، ولا يطبق جسيم الشك المؤلم فيستريح من قريب ... ينتحر ! ولا يستغرق من القصة إلا القليل الذي يكفي للموازنة السريعة بين قسوة اليقين المحتملة على كل حال ، وقسوة الشك التي تجل عن الاحتمال .

وأحب هنا أن أحدد الشبهة التي أشرت إليها في أول الحديث :

إن هذه المرأة . هي المرأة كما يتصورها توفيق الحكيم . فالمرأة إما حورية مقدسة ، وإما بني فاجرة ، ولا وجود للمرأة السوية في كل أعمالها . فصورتها هنا صورة معبودة عند توفيق ، أصيلة في تصوراتها ، ولا حاجة به لأن يجتلبها من وراء البحار ! أما الانفعالات الحية فهي الشيء الجديد في فن توفيق !

وبعد فأشهد أن الصفحات التي تناول فيها المؤلف عرض نظريات المرأة ودواعيها ووصف نزواتها ومفاتيحها ، وكشف حيلها ومفرياتها . كالصفحات التي صور فيها كارثة الرجل وعاطفته ، وأوضح منطقها واتجاهها . كالصفحات التي أبرز فيها راهب الفكر « وزعاته ، واختلاجاته ونزواته . كالصفحات التي كشفت روح العصر ، والعوامل الخفية والظاهرة التي تعمل في كيانه ... كلها صفحات رائعة فيها نكهة النضوج الأخير .

ولكن الصفحات التي عرض فيها صورة « الشك » لم تنجيء في مستوى تلك الصفحات . جاءت مختصرة ومجمل ، جاءت في لمسات عريضة ، لم تتناول الجزئيات الثمينة في لحظات الشك المريرة . وختمت في عجلة ظاهرة .

حقيقة إن «التنسيق الفني» سمه توفيق الحكيم الأصيلة . هو الذي يجره في هذه القصة — حسب وضعها الحالي — إلى أن يختصر في صورة الشك ، ليوزع أشخاص الرواية على المسرح توزيعاً فنياً ، بعضهم يحتل مقدمة المسرح ويتراءى دائماً للجمهور ، وبعضهم يتراءى من بين الكواليس ، ثم يحتفي ويفسح المجال للبطل الأصيل . فكيف

الآنسة قائم على مواجهة الرجل السوي بالمرأة المنحرفة في العصر الحديث . وعلى اضراب رجل الفكر بين الغريزة والوجدان أمام المرأة الخالدة ، وعلى منطق الغريزة العميقة ومنطق الفكر المخلق ، وعلى لغة الفناء الأرضي ولغة الخلود السماوي ... الخ . فلا مجال لعرض صورة « الشك » إلا في هذا الحيز المحدود .

ولكنني أخشى أن يكون تصوير « الشك » الحي في هذا المستوى الناضج ، في حاجة إلى طاقة أخرى لم يزاوها إلى اليوم توفيق الحكيم . طاقة الأضواء تتداخل في الظلال ، لا طاقة الخطوط الحاسمة تفرق بين الظل والنور !



ثم لقد استوقفني المؤلف عند هذا الحوار بين راهب الفكر والزوجة المستهتره الساخرة من غيره الرجل على فراشه :

— « ولماذا لم تتكلم بهذه الحماسة عن خيانة الأزواج ؟

— إنني لم أبج للزوج أن يخون زوجته

— وإذ خانها . أليس لها الحق أن تخونه ؟

— لا

— النعمة القديمة التي بسممها من الرجال . تبيحون لأنفسكم ما تحرمون عاينا

لأنكم أنتم السادة ونحن الاماء .

— بل لأن الرجل هو الذي يعمرق ، والمرأة هي التي تنفق . اكدمي كما

يكدم زوجك واعرق كما يعرق ؟ فإذا تساوتما في التضحيات تساوتما في الحقوق .

لا أقول إن الرجل يجب أن يخون ولكنه إذا خان خان من ماله . ولكن الزوجة

تخون من مال زوجها . ثم هنالك شيء آخر ... هو النسل ... فالزوج يخون ولا

يدخل على زوجته نسلًا مدلسًا . أما الزوجة فإذا خانت أدخلت على زوجها نسلًا

ليس من صلبه . لن تكون هناك مساواة مطلقة بينكن وبين الرجال في هذا الاثم

إلا إذا تطور الزمن تطوراً آخر فرأينا الزوجة تناضل في الحياة وتكسب بالقدر

الذي يربحه الزوج ... ثم يستطيع بواسطة العلم أو بغيره من الوسائل أن يفرز

للزواج نسله عن نسل غيره بغير وقوع شك أو ارتياب ... إلى أن يتم ذلك فلا تتحدث عن المساواة في الحياة .

— إذا حدث ذلك فلن تكون هنالك زوجية . ولن يكون لها محل على الإطلاق .
— ولن يكون للخيانة عندكن لذة ولا طعم . إذ لن يكون الزوج ضحيتها .
— يالك من خبيث ! » ...

أحسب أن هناك اعتبارات أخرى غير الاعتبار الاقتصادية الرخيصة الخاصة بالانفاق والاعتبارات العائلية الخاصة بالنسل ؛ بل أكبر من العوامل النفسية بين الرجل والمرأة كذلك ، فلندع هذا كله ، ولندع منطق الأخلاق أيضاً ، ولننظر من ورائه إلى منطق الطبيعة ...

أحسب أن الطبيعة الخالدة كانت تقصد الإشارة إلى معنى خاص ، وهي تقدم أنثى الانسان - وحدها دون بقية إناث الحيوان - مختومة في الحالات السوية الغالبة ، مقفلة بذلك القفل الطبيعي الخاص ! وأنها لم تحسب حساب العلم في تطوراتها التي يستطيع بها فرز النسل أولاً يستطيع . فقامت هي بوسائلها الخفية الخاصة بضمان العفة في الحدود التي تملكها . وما كان عمل فرسان القرون الوسطى حين كانوا يلبسون زوجاتهم أحزمة ذات قفل في أثناء اغترابهم للحرب ، إلا محاكاة لعمل الطبيعة وامتداداً له في صورة عنيفة . فمهما كانت نظرتنا نحن اليوم إلى طريقة التنفيذ فيجب أن نقدر أصالة الفكرة ، وعمقها في تفكير الطبيعة ، وإذا كان عصر من العصور لا يسمح بفكرة القفل المادي ، فإن هذا لا يني أن فكرة القفل المعنوي أصيلة في صميم الطبيعة كلها ، لا في صميم النفس الانسانية وحدها !

إن الطبيعة لأحكم من كل فلسفة أخلاقية ، ومن كل مفسطة إباحية ، وإن كل انحراف عن سنتها هو انزلاق إلى مهاوي الفناء !

ذلك ما يجب أن نلقي بالنا إليه ونحن نعالج مثل هذه الأمور سواء في البحوث العلمية أو الآداب والفنون !

ابراهيم الثاني

للمازني

أخيراً يهتدي المازني إلى نفسه ويمضي على نهجه ، ويستغل أفضل مزاياه .

و « أخيراً » هذه تعني سنة ١٩٢٩ يوم أخرج المازني كتابه « صندوق الدنيا » وإن كان قد نشره متفرقاً من قبل في صورة مقالات .

وإذا علمنا أن المازني بدأ ينشر سنة ١٩١٠ أو حواليها، فانتنا نسأل : وفيما إذن أنفق أكثر من خمسة عشر عاماً قبل أن ينهج نهجه الأصيل ؟

والجواب أنه أنفقها أولاً في التمهيد والتحضير لدوره الأخير ، وأنفقها ثانياً في التهيئة العامة للأذهان والأذواق مع زميله العقاد ، مع بُعد ما بين الرجلين في الطبيعة والاتجاه .

والواقع أنني لم أعجب لشيء عجيبي لاقتران هذين الاسمين في الأذهان فترة طويلة من الزمان ، وهما يكادان يتقابلان تمام التقابل في الطبيعة الفنية والاحساس بالحياة . فالعقاد موكل بالفكرة العامة والقاعدة الشاملة ، والمازني موكل بالمشال المفرد والحادثة الخاصة ، وبينما يصنع العقاد يده مباشرة على مفتاح القضية أو الفكرة أو الشخصية ، يمضي المازني في استعراض أجزائها ودقائقها مستلذاً هذا الاستعراض مشغولاً به عن كل ما عداه . وفي العقاد ثورة وزرابة وسخط على النقائص والعيوب الكونية والاجتماعية والنفسية ، ولكنه مع هذا واثق بالحياة متفائل على وجه العموم ، وفي المازني قلة مبالاة وسخرية واستخفاف ، وشيء من التشائم يبطنه بالفكاهة والشيطنة !

ومن الأمثلة الحاسمة التي يهيئها الاتفاق ، فتصور الفارق الأصيل بين اتجاهي

التفكير وطريقتي النظر والتعبير ، إجابتا المازني والعقاد على سؤال في جملة ، عنوانه « هل أخلاقنا في تقدم » .

فأما العقاد فقد سارع بوضع القاعدة - على طريقته - ونصب الميزان وهو يقول :
« نعم الأخلاق المصرية في تقدم ، أو أن الرجاء في تقدمها أقرب من اليأس ، وربما منعنا أن نرى دلائل التقدم أن الرجة عنيفة ، وأن الغبار كثير حول الأقدام وفوق الرؤوس . فإذا انجلى غداً عرفنا ما خطوناه ، وما لا يزال أمامنا أن نخطوه .
« ومن الواجب أن نعرف مقياس التقدم قبل أن نقيس ونضبط القياس . فمقياس التقدم عندي هو احتمال المسؤولية ، لأنه الفارق بين كل متقدم ومتأخر بلا استثناء .
« ... وإذا كانت المسؤولية ، مقياس التقدم الأوحده للحرية إذن هي شرط التقدم الذي لاغنى عنه بحال من الأحوال ، لأنك لا تفرض المسؤولية عن إنسان مكتوف اليدين ، ولا بد من حرية حتى تكون مسؤولية ، ولا بد من مسؤولية حتى يكون تقدم في الحاضر والمستقبل .

« هذه الفوضى التي نراها في أخلاقنا هي مظاهر الحرية الأولى ، أو هي أول مفاجأة من مفاجاتها ... الخ »

وهكذا يضع المسألة في صورة قضية منطقية . ثم يأخذ بالوزن والقياس .
وقد تخالف العقاد أو توافقه ، لكنك مضطر أن تنتظر أولاً في « مقياس .
التقدم » أو في « مفتاح الفكرة » الذي يلخص الرأي ، وتوزن به الجزئيات .
وأما المازني فراح يستعرض المظاهر الخلقية ويحكم عليها واحداً بعد الآخر حسبما رآه ، فقال :

« كيف تصلح أخلاق أمة والبيت فاسد ، والتفاوت بين الرجل والمرأة شديد والترية سيئة ، والمدرسة عقيمة النهج ، والقذوة العامة على أسوأ ما يمكن أن تكون ، ولا تقدير للتبعات والمسؤوليات ، ولا احترام للحقوق ولا اعتراف بوجود حدود ، ولا ثقة بانصاف ... الخ » .

وهكذا استعرض كل مظهر وكل جزئية ، وحكم عليه على انفراد .

ويلاحظ أن المازني ذكر « تقدير التبعات والمسؤوليات » التي ذكرها العقاد ، ولكن هذا جاء هنا عرضاً ومظهراً ، بينما جاء هناك قاعدة وأصلاً .

وعلى هذه الوتيرة تسير طبيعة العقاد وطبيعة المازني في عملها الفني ، بل حياتها كذلك ، والفرق كما ترى بين الطبعيتين بعيد .

وبينما كان العقاد يسير على نهجه الأصيل منذ نشأته في النقد الأدبي ، وفي دراسة الشخصيات والسير ، ويتبهاً للكتابة الملحوظة التي بلغها فيما بعد في دراسة التراجم والمذاهب الفنية ، ويقطع مراحل التحضير إلى مرحلة النضوج الأخيرة على بصيرة واستواء . كان المازني يتنكب عن نهجه ، ويسير في غير طريقه ، وهو يتناول هذه الموضوعات التي يتناولها العقاد يومذاك ، إلى أن اهتدى إلى أفضل مزاياه في عام ١٩٣٩ وقبله بقليل ! وكان ذلك خيراً للأدب بلا جدال .

وقد أخرج المازني - وهو في التيه - كتاب « حصاد الهشيم » ، وكتاب « قبض الريح » ، والقارئ يعجب لتشابه الموضوعات في هذين الكتابين مع موضوعات كتابي « الفصول والمطالعات » للعقاد ولتتأبه الاتجاه في الرأي كذلك ، وإن بقي الفارق الكبير بين الطبعيتين ، حتى في هذا الطور المختلط ، الذي لم يكن المازني فيه يفتن إلى حقيقة مزاياه .

ولا نحب أن نظلم المازني فننفل عن عوامل الزمن والبيئة التي كانت تحتم عليه هذا الاتجاه في ذلك الزمان ، فأغلب الظن أن الحالة الفكرية وفهم الأدب وتقدير الفنون في هذا الوقت لم تكن تسمح بظهور أدب يكتب على نهج المازني الأخير ، الذي بدأ بصندوق الدنيا سنة ١٩٣٩ ، أو قبلها بقليل .

وحسبنا لمعرفة هذه الحالة وتقدير الجهد الذي بذله المازني والعقاد في تصحيح مقاييس الأدب والفنون العامة ، أن نعلم شيئاً عن المشكلات التي كانا يعانيان شرحها وهي اليوم في حياتنا الأدبية من البديهيات . فمسائل مثل : وحدة الشعر هي القصيدة

لا البيت ، تطور اللغة وأسايلها بتطور الزمان ، التصوير الفتوشرافي في الفنون لا يعد عملاً قنياً . . . إلى آخر هذه البديهييات ، كانت في ذلك الحين من أعوص المشكلات !

ولقد قرأت بمطف كبير قول المازني في « حصاد الهشيم » :

« ما مصير كل هذا الذي سودت به الورق ، وشغلت به المطابع ، وصدعت به القراء ؟ إنه كله سيفنى ويطوى بلا مرأ . فقد قضى الحظ أن يكون عصرنا عصر تمهيد ، وأن يشغل أبناءه بقطع هذه الجبال التي تسد الطريق ، وتسوية الأرض لمن يأتون من بعدهم . ومن الذي يذكر العمل الذين سواوا الأرض ومهدوها ورصفوها ؟ من الذي يعنى بالبحث عن أسماء هؤلاء الجاهيد الذين أدموا أيديهم في هذه الجلايد ؟ وبعد أن تمهد الأرض وينتظم الطريق ، يأتي نفر من بعدنا ويسيرون إلى آخره ، ويقىمون على جانبيه القصور شاهقة باذخة ، وبذكرون بقصورهم ونسئ نحن الذين أتاحوا لهم أن يرفعوها سامقة رائعة ، والذين شغلوا بالتمهيد عن التشييد ! »

« فلندع الخلود إذن ، ولنسأل « كم شبراً مهدنا الطريق ؟ » .

وهذه الفكرة هي التي أوضحها العقاد من قبل أيضاً في مقدمته لكتاب « الغربال » ليخائيل نعيمة سنة ١٩٢٣ في هذه الفقرات :

« وإني لأعرف كيف يستحق النعيمي التهنئة بجرأته التي ظهر بها في مقالاته وصراحته التي تقدم بها إلى غربة الناس والكتب والآراء ، لأنني أعرف الآراء المستحدثة ، وما تجلبه على أصحابها من الغضب والملاحاة في بلاد العالم أجمع ، وفي بلاد الشرق خاصة . أعرف أن ليس أضيع عندنا من مجترىء على تمزيق غلاف الأجنة عن جوارحه ، واستنشاق هوائه بأنفه ؛ وأن ليس أخسر صفقة في موازيننا من عمل داع إلى جديد ، لأن أنصار الجديد قليل في كل جيل ، والفاهمين منهم لما ينصرون أقل من القليل . ولا يزال هؤلاء الأنصار قلة متوارية أو كاشفة كمتوارية ، حتى إذا كثروا وانتشروا والتف شملهم ، واشتد أزرهم ، ضاع المقياس الذي يقاس به فضل الداعي ، ونسي عمله ، وبدا للخالفين من بعده كالذي يحمل المعول الكبير

يضرب في الهواء ، ويفضبه به على الفضاء ، ويتصبب عرقاً في غير شيء . ذلك لأن السد الذي كان أمامه ، والذي كان لا يبرح قائماً قاعداً يضربه ، ويفني عافيته وحظوظه وآماله في هدمه يكون قد عفا في ذلك الحين ، وتهد مكانه الطريق سهلاً سوياً تدوسه السابلة ، ولا تتمثر فيه أقدام الأطفال ؛ ولا يبقى له من الأثر إلا ذلك الجهاد المغموط البادي للعين في تلك الصورة العابثة الهازلة - أو قل : المضحكة - صورة الضارب بالمعول في أحشاء الفراغ . . . ولا والله ما هي بعث هازل ، ولا ضحك ضاحك ، ولكنها صمقات وأهوال وأشجان . أما جزاء ذلك الداعي الشهيد على ما أسلف من الخير ، وبذل من مهجة القلب ، فمن ذا الذي يعنيه أن يذكره ؟ لعله يبقى مدخراً في ذمة « أبولون » وناهيك بما في ذم الأوثان المعبودة من هضم وسعة » .

أدركني عطف كبير وأنا أقرأ هذه السطور وتلك ، وأراجع جهد المازني وجهد العقاد في التمهيد نحو ربع قرن من الزمان ، وودت لو كان المازني بجاني حينئذ ، لأقول له :

« لا يا مازني ، إن نصيبك ونصيب زميلك لأكبر من مجرد التمهيد ، فلقد بنيت بعد ذلك - على طريقتك - بنايات جميلة نابضة بالحياة في « إبراهيم الكاتب ، وإبراهيم الثاني ، وفي صندوق الدنيا ، وفي الطريق » كما أقام هو - على طريقته - بنايات معمورة الأركان في التراجم الأخيرة على الخصوص ! » .



اهتدى المازني إلى خصائصه وسار أخيراً على نهجه ، فما هذا النهج وما تلك الخصائص بالتفصيل ، بعد ما تقدم من الاجمال .

في المازني فكاهة ودعابة وسخرية ، وقد يفهم بعض الذي تصدوا للنقد بلا عدة وافية أنها غاية خصائصه ومزايه . وهي منها ، ولها قيمتها في تلوين أدبه بلونه الخاص ، ولكي لا أراها في مجموعها خير ما في المازني الفنان ؛ فكثيراً ما تقوم

دعابات المازني على نوع من سوء التفاهم المتعمد ، والمفارقات الكثيرة في الحركات
الذهنية التي تقابل مفارقات الحركات الحسية في بعض أدوار « لوريل وهاردي »
المشهوره ، ولو عدل هذا « التوليف » الخاص لفقدت كل مزيتها ، وليس هذا من
الدعابة العميقة الأصيلة ، ولا يمنع هذا أن يصل بعضها إلى القمة حين يلاحظ المازني
المفارقات الانسانية والنفسية ، وينسى العث بالحركات الذهنية والمغالطات اللفظية ،
وأبرز ما يكون ذلك حين يضبط نفسه أو نفس سواه ، وهي تغالط نفسها لتهرب
من مواجهة موقف ، أو تتوارى من الكشف في وضوح النهار أو تدعي فضلاً ليس
لها وتنكر سيئة عملتها ! ولمازني في هذا نادج قليلة نسبياً ، ولكنها من أمتع
وأقوى ما تحويه الآداب .

أما مزية المازني الكبرى فهي طريقة إحساسه بالحياة :

إذا كان بعض العيون يأخذ الحياة جملة ، فعين المازني تأخذ الحياة بالتفصيل ،
وهي عين مفتوحة واعية فاحصة ، لا تفوتها حركة ولا يندث عنها لون ، وهي
تستعرض الحياة والمناظر والنفوس والأشياء ، ولا تشبع من النظر ومن التقاط
هذه الدقائق في يقظة وانفعال .

وليس كل كائن في الحياة موجوداً بالقياس إلى النفس الانسانية ، إنما تملك
النفس ما تظن له وما تنفعل به ، والاحظة القصيرة تطول وتضخم إذا هي امتلأت
بالأحاسيس وأفعمت بالانفعالات ، والتقطت العين والنفس كل أو معظم ما تنطوي
عليه من الدقائق والتفصيلات .

وكذلك يصنع المازني بالاحظات ، وكذلك يملؤها حتى يكملها ويجمعها
بالانفعالات . وقد لا يبلغ أغوار الحياة ولا قلالها ، ولكنه يذرعها طولاً وعرضاً
ويلحظ كل دقيق لا تأخذه العيون ، فاذا هو في حفل من الصور والحركات
والتصورات ، وإذا هو يعيد إليك هذه الصور المتحركة في حرارة فائرة كأنها
حية حاضرة .

تلك مزية المازني التي لا نظير له فيها في اللغة العربية كلها ، إلا ما قد يقع

لابن الرومي في بعض قصائده ، مع الفارق بين قيود النظم وضروراته ، وانطلاق النثر وحرية .



وبعد فمأقمة قصة «إبراهيم الثاني» التي كنا ننوي الحديث عنها، فأعدانا المازني في هذا الاستطراد !

هي قصة قلب إنساني يضطرب في عواطفه اضطراباً طبيعياً حياً صادقاً تجاه ثلاث من النساء ، كل منهن نموذج من المرأة يلتقي مع الأخريات في الجنس ويفترق في الطراز . وكل منهن امرأة طبيعية في هذا الاتجاه .

وهو قلب إنساني حافل بالتجارب مثقل بالقيود — وفي أولها قيد المعرفة الثقيل — ولكنه فائض الحيوية ، زاهر بالعواطف ، يضطرب بين الأثقال ، ويتلفت من هذه القيود والمؤلف الواعي يسجل كل حقيقة وكل اختلاجة في دقة كاملة ويطن ذلك كله بالدعابة الساخرة التي لا تنجو منها شخصية من شخصيات القصة جميعاً !

و « الحدوثة » في ذاتها قد لا تكون خير ما في القصة ، ولكن الفطنة للمواقف والمشاعر ، والدقة في رسم اللحظات والانفعالات ، والانسباب الطبيعي الذي يشعرك أن الحياة تجري في الورق كما تجري في الواقع اليومي . . . كل هذه مزايا ذات شأن في تقويم القصة وتقديرها وكلها تنفق لـ « إبراهيم الثاني » أحسن اتفاق. فالمحركة والملاحظة والوعي لأدق الخلجات وأخفى التصورات ، وخلع الحياة الفنية على الفتاة الذي لا يعني به الكثيرون ، يشيع الحيوية واللذة والانفعال .

ويصعب في القصة بالذات ، الاجتزاء بالمثال ، فليقرأها من يريد التطبيق على هذا المقال . . . !

الرواية الشعرية

بين شوقي وعزيز أباظة

كتب الدكتور أحمد بك زكي يوازن بين هاتين الروائيتين فقال :

« وجلست إلى « قيس ولبنى » أقرأه ساعتين حتى أتيت على آخره . أفندري إلأم شاقني ؟ إلى صنوه « مجنون ليلي » لشوقي بك . ومددت يدي فجدرته من حبسه على رف الكتب . وأخذت أقرأ لشوقي ، فما أحسست أنني انتقلت بعيداً . كان إحساسي إحساس من انتقل من منشستر إلى لندن ، أو من ليون إلى باريس ، أو من الامسكندرية إلى القاهرة . الناس هم الناس ، واللسان هو اللسان ، وأسلوب العيش هو أسلوب العيش ، والمدنية هي المدنية ، وإثنا في ظرف أكبر . فعزير يترسم خطوات شوقي ، وله في جزالة لفظه ما يعينه على أن يحاكيه فيقاربه ، ويقاربه كثيراً . وهذه خير تحية يحياها شاعر في مصر أو في الشرق كله .

« كان هذا إحساسي . إلى أن بلغت إلى قول شوقي على لسان قيس . قيس ليلي . إذ بلغ وهو في سبيله إلى ليلي ، جبل التوباد ، ملعب صباها ومرتع شباهها . قال قيس ليلي :

وسقى الله صباها ورعى	جبل التوباد حياك الحيا
ورضعناه فكنت المرضعا	فيك ناغينا الهوى من مهد
وبكرنا فسبقنا المطلعا	وحدونا الشمس في مغربها
ورعينا غم الأهل معاً	وعلى سفحك عشنا زمناً
لشباينا وكانت مرتعا	هذه الروة كانت ملعباً
واثنينا فحونا الأربعا	كم بنينا في حصاها أربعاً
تحفظ الريح ولا الرمل وعي	وخططنا في نقا الرمل فلم

» الله ! الله !

لم تزل ليلى بعيني طفلة	لم تزد عن أمس إلا أصبعا
ما لأحجارك صمّا كلما	هاج بي الشوق أبت أن تسمعا
كلما جئت راجعت الصبا	فأبت أيامه أن ترجعا
قد يهون العمر إلا ساعة	وتهون الأرض إلا موضعا

» الله ! الله ! مرة أخرى ، لهذا البيت الأخير .

» بلغت هذه القطعة ، فقلت : معيار المقارنة أن أجدها مثلاً لقيس لبنى ، وبحسب فلم أجده .

» أم أنا عميت ؟ ربما ...

» أم أني نظرت في الكتاين نظرة القارئ العادي ، ومثل هذا الذي طلبت يحتاج لا إلى بصر قارئ مثلي عابر ، وإنما إلى بصيرة أديب مكين ؟ ربما أيضاً .



ومع احترامي لهذا التواضع العلمي النبيل فيما كتبه الدكتور العالم الأديب . فاني أخشى أن تكون عاطفة «تقديس الموتى» - وهي عاطفة إنسانية عامة وعاطفة مصرية خاصة - قد غلبت في نفسه على حاسة الفن ، التي ألحها في كل ما يكتبه !

وإلا فما يمكن أن يقرأ الانسان هاتين الروايتين في وقت واحد ، دون أن يحس بالفارق الهائل بين الحياة الحارة والصدق الطبيعي ، في « قيس ولبنى » ، وبين الموت البارد ، والتلفيق التهافت في « مجنون ليلى » من ناحية رسم الشخصيات وإجراء الحوادث والعرض الفني . ولا بين الطلاقة والقدرة على الأداء في الرواية الأولى ، والاضطرار والتهافت في مواضع كثيرة من الرواية الثانية .

ويجب أن يلاحظ أنني أتحدث عن « الروايتين » لا عن « الشاعرين » فشوقي الشاعر قد يكون أكبر من عزيز أباطة الشاعر في مجموعهما . ولكن

رواية « مجنون ليلي » أصغر بمالا يقياس من رواية « قيس ولبنى » . أصغر من جميع الوجوه التي تقاس منها الرواية الشعرية .

والقطعة التي اقتبسها الدكتور زكي من « مجنون ليلي » قطعة عذبة النغمة جميلة التصوير ، وهناك قطعة أخرى أو قطعتان في الرواية من هذا النوع . ولكن الرواية وحدة كاملة تقاس بمجموعها : برسم الشخصيات ، وإجراء الحوادث ، وعرض المشاهد ، والتعبير القوي عن هذا كله في النهاية ، وقياس الروائين على هذا النحو ، لا يدع محالاً للشك في تقرير الحقيقة التي أسلفناها .

إن معظم الخطأ الذي قد تقع فيه عند الموازنة بين عمل شاعر كشوفي نال في زمانه شهرة عالية ؛ وعمل لأحد الأدباء المعاصرين . إننا ينشأ من اعتمادنا على ما تحوي ذاكرتنا من طنين سابق ؛ واطمئناننا إلى هذه الأوهام المقررة ؛ والاستغناء بذلك عن مراجعة الأثر الفني مراجعة جديدة .

ولكن الدكتور زكي بك يقول : إنه أعاد قراءة « مجنون ليلي » . وهذا هو موضع العجب . فالأمر من الوضوح الحاسم ، بحيث لا يقع فيه التباس .

إن عمل شوقي بك في « مجنون ليلي » كان عملاً مشكوراً من الوجهة التاريخية في الأدب . وذلك لفتح هذا المجال ، ومحاولة نظم الرواية في اللغة العربية - وإن يكن غيره قد حاول قبله ولم يبلغ ما بلغه - وعند هذا الحد يقف تقدير هذه الروايات التي أخرجها جميعاً ، و « مجنون ليلي » في أولها .

فأما حين تعرض هذه الروايات للتقدير الفني ، فلها تبدو عملاً بدائياً متهاقناً من جميع الوجوه .

وأول ما يلحظه الناقد في « مجنون ليلي » هو البرود والركود . فالمجنون — وهو المثل الأعلى لحرارة العاطفة ، وللجد فيها ذلك الجد المتلف — يصبح في يد شوقي طيفاً متهاقناً ، كأنه أحد شبان القاهرة المترفين الأطرياء اللطاف ! كل حرارة الحب عنده بكاء ودموع وإغماء . وذلك كل نصيبه من الجد في هذه العاطفة

المشوبة . بينا يلح في « قيس ولبنى » حرارة العاشق ، وحركة الانسان ، وخفولة هذه العاطفة في نفسه المحبة المحتاجة .

إنك لا تلح مرة واحدة في « مجنون ليلي » تلك الحرقعة اللاعبة ، ولا تلك الثورة العاصفة . ولم تكن كل ميزة المجنون هي الحب التهالك الذائب من الرقعة والحنين - كما فهم شوقي وكما يفهم الكثيرون من الظرفاء المترفين الوادعين - إنما كانت هي الثورة المشوبة والحرقعة الموقدة ، والاضطراب العنيف .

لقد كان يحب ، ولم يكن « يتدلح » ! وكان هذا الحب يتعمقه ويهيجه ويشقيه ، وكان هذا الحب يقيمه ويقعده ويثير أعمق مشاعره ، ويهزه في الصميم ؛ ولم يكن الاغماء والنواح هو كل حظه من الحب المجنون !

استمع إليه فيما يروى له من شعر ، ثم استمع إليه فيما ينطقه به شوقي ، تجد المسافة شاسعة بين شعور وشعور :

استمع إليه يقول :

فيارب إذ صيرت ليلى هي المنى فزيتى بعينها كما زنتها ليا
وإلا فبغضها إليّ وأهلها فاني بليلى قد لقيت الدواهيها
أو قوله :

كأن فؤادي في مخالب طائر إذا ذكرت ليلى يشد به قبضا
كأن غجاج الأرض حلقة خاتم عليّ فما ترداد طولاً ولا عرضاً

هذه النغمة الجادة ، التي تشعرك « بالهول » في هذا الحب العنيف العميق ، لا تسمعها مرة واحدة في « مجنون ليلي » وذلك هو المقياس الأول في صحة رسم شخصية المجنون ، وتصوير عاطفته كإنسان يحب حقيقة ، لا مترف يتظرف بالتهالك في الحب و « يذوب » حينئذ وإغماء كأن « الذوبان » هو وحده دلالة الحب الانساني العميق !

فإذا شئت هذه النعمة الجادة الصادقة العميقة ، فانك واجدها في « قيس ولبنى »
إن شوقي لم يعرف الحب ، وأغلب الظن أنه لم يعرف « الألم » والألم هو ذلك
التراد الالهي ، الذي يفجر عواطف الفنان ، وبدونه يصبح الفن بل تصبح الحياة
كلها متعة رخيّة توحى باللطف والرفقة ، ولكنها لا توحى بالعمق والصدق . وما الحب
وما الحياة بدون الألم الصادق العميق ؟

أما عرض المواقف والمشاهد ، فتبدو فيها السذاجة وقلة الحيلة ، في إثارة النظارة
بالمشاهد الملفقة ، وذلك طبعي ما دامت الحرارة الانسانية الطبيعية مفقودة .

وإلا ففيم هذا الاغماء الذي لا يفيق منه المجنون حتى يعود إليه خمس مرات !
لقد أغمي على « قيس ولبنى » مرتين . ولكن ذلك كان لمرض هذه ولأزمات نفسية
حقيقية تهد الكيان . أما المجنون ، فيبدولنا متهاكاً متهاثاً منذ أول فصل في الرواية
قبل أية أزمة من الأزمات ، قبل أن تمنع منه ليلى وقبل أن يهدر دمه وقبل أن
تزوج سواه ، فكأنما هو « مستعد سلفاً » لهذا « الذوبان » الرقيق ، لأن هذه هي
سمة الحب الوحيدة ، كما يتوهمها الرجل الظريف !

ومشهد وادي عبقر وشياطينه وحواره مع شيطانه ، وكذلك مشهد الصبية
الذين يتحاورون : فريق مع المجنون وفريق عليه . كلاهما حيلة من الحيل الرخيصة
التي تنشئها « قلة الحيلة » لفت النظر ، حينما تقل الحرارة الطبيعية الصادقة !

وأعجب شيء هو ذلك الحصار بين رجال قيس ورجال ليلى ، وكأنه لا يجري في
الصحراء وما بها من رجولة وفتوة ، إنما يجري في « صالون » بين بعض المترفين
الظرفاء ، وبالأخفاق عندما أراد شوقي أن يقصد شكسبير في يوليوس قيصر ،
فيصور ثورة الجماهير واندفاعها من جانب إلى جانب ، متأثرة ببلاغة خطيب !

وموقف « ورد » زوج ليلى ذلك الموقف الطري المريب ! ألكي يقول لنا :
إنه رجل كريم عطوف . لقد صور لنا « عزيز أباطة » ذلك الموقف نفسه أو ما يشبهه
يقفه زوج لبنى فلم يدل به إلى هذه الطراوة الخنثة ، وهو يصور نبله وكرمه . ذلك
أنه صوره « إنساناً » حياً ، لادمية من الدمى ، التي عرضها شوقي وسماها أشخاصاً .

وذلك في الحقيقة هو الفارق الأصيل بين الروايتين والمؤلفين وهو يلخص الفوارق كلها ، ويختصرها : الصدق والطبيعة ، والتلفيق والصنعة ، في كل موقف ، وفي كل شخصية ، وفي كل عاطفة أو شعور .

ومن العجيب أن تخون شوقي في رواياته الشعرية أقوى خصائصه التي بهرت أهل زمانه ، وهي قوة الأداء ووضوح التنعيم . ففي مجنون ليلى اضطرابات في التعبير لا تجد لها مثالا واحداً في « قيس ولبنى » .

ففي بيت واحد كهذا :

لَمْ اِذَنْ يَاهْنَد مِنْ قَيْسٍ وَمَا قَالَ تَبْرَأُ
يُضْطَرُّ إِلَى تَسْكِينِ الْمَيْمِ فِي « لَمْ » وَتَسْهِيلِ الْمَمْزَةِ فِي تَبْرَأُ .

ويطرد هذا التسهيل في مواضع شتى مثل (كيف تجرأ) أي تجرأ ، و (تهزأ بنا) أي تهزأ ... الخ .

وتشاء تصبح « تشا » فقط اضطراباً للقافية في قوله :

وَلَيْلَى تَفِيضُ عَلَى مَنْ تَشَا رِضَاهَا وَتَحْرِمُهُ مِنْ تَشَا
و « مُنَازِل » تصبح « مُنَازِر » فقط لضرورة الوزن في قوله :

« أَنْعَمَ (مُنَازِرَ) مَسَاءً نَعَمْتَ سَعْدَ مَسَاءٍ »

وليلي تصبح (لَيْلَ) لنفس السبب في بيت ينطق به « ثلاثة :

أَوْغَلِ اللَّيْلَ فَلْنَقُمْ

بَلْ رَوَيْدًا وَاسْمِي (لَيْلَ)

خَلَّ عَنِّي وَدَعْنِي

ومظلوم هذا « الترخيم » الذي يسرف شوقي في استعماله كلما نادى واحتاج للحذف خضوعاً للضرورات النظمية !

وشيطان من وادي عبقر ممن يوحون بالشعر للشعراء يهبط ويهبط حتى يضع لا الناهية في موضع لا النافية لضعفه في النظم كقوله « لا أدر . تلك ضجة » ! وكثير من مثل هذه الاضطرابات التي يعانيتها البتدئون في النظم ، والتي

العباسة

لعزير أباطة

هذه مسرحية المؤلف الثانية . وقد اختلف استقبالها من المعلقين والنقاد عن استقبال سابقتها « قيس ولبنى » . . . قوبلت الأولى بالترحيب الخالص والثناء المطلق ، بينما اختلفت الآراء في استقبال الثانية ، وتعرضت للنقد الذي بلغ بعضه حد العنف والهجوم .

وهذه ظاهرة طيبة ذات مغزى قيم للأدب وللمؤلف جميعاً . وأقل ما تدل عليه أن عنصر المجاملة لم يعد هو الذي يقرر مصير الأمور في الأدب . . . وأقول : « المجاملة » دون أن أنتقص من قيمة « قيس ولبنى » التي كان لي أنا بالذات موقف قوي في تقديرها ، ورأي قاطع في تفوق مستواها الفني والأدبي بالقياس إلى كل ماتحويه اللغة العربية من نظائرها . ولكني أقول : « المجاملة » لأن العمل الفني الواحد الذي يحوز رضا الجميع . كما بدا في استقبال « قيس ولبنى » غير موجود .

وهناك دلالة أخرى لهذا النقد الذي واجهته « العباسة » وهي أن عزير أباطة لم يعد ضيفاً على مائدة الأدب ، يفسح له أصحاب المأدبة ويهشون في وجهه ، ويبشون كما يصنع للضيفان - إنما هو اليوم من أصحاب المأدبة . يأخذ مكانه بينهم باستحقاقه وجهده ، وعليه أن يشق طريقه ويحتمل صدمات الزحام ، والذي لا شك فيه أنه قادر على الصدام في الزحام ! .

تدور المسرحية على « نكبة البرامكة » هذه النكبة التي طالما هزت مشاعر الشعراء في حينها وبعده بعشرات السنين ، حتى لقد كان بعض الشعراء يعرض

نفس للموت في أيام بني العباس ليطوف خفية بقبور البرامكة منشداً مآثرهم . كما ورد في بعض الأخبار .

ليس عجبياً إذن أن تعود هذه المأساة فتحرك شاعراً عاطفياً مثل عزيز أباظة في القرن العشرين .

وللمأساة جانبها التاريخي الراجح ، وجانبها الأسطوري الذي يصاحب عادة مثل هذه المآسي . والذين تتبعوا عزيز أباظة في « أنات حائرة » وفي « قيس ولبنى » ، وعرفوا منها لون مزاجه لم يكونوا يشكوا في أي الجانبين يختار لقيم على أساسه روايته .

ومع هذا فإن المؤلف حين أقام روايته على الجانب الأسطوري المستند على « خرافة زواج العباسة الصوري وفتوى أبي يوسف بحل النظر وحده تـكـيـناً للرشد من أن يجمع بينها وبين جعفر في مجلسه » . لم يغفل الجانب التاريخي للمأساة وهو خوف الرشيد من طموح البرامكة إلى الخلافة أو تسليمها للطالبيين منافسي العباسيين (وبخاصة بعد موقف جعفر البرمكي من يحيى الطالبي) وغيرته من البرامكة الذين أسلمهم مقاليد الأمور في الخلافة . فملؤا حتى على الخليفة ، وانصرف إليهم القصاص بالأماديح والمطالب . . . ولكن المتبع للرواية يلح ميلاً ظاهراً إلى ترجيح المؤلف للجانب الأول واتكائه عليه في بناء الرواية كله .

وليس لأحد أن يمل على المؤلف اتجاهاً معيناً : إلى التاريخ الراجح أو الأسطورة الشائعة ، أو إلى المزج بينهما مزجاً متعادلاً أو غير متعادل ، فالعمل الفني حر في اختيار طريقه ، وكل ما لنا هو أن نسأل في النهاية أوفيق أم لم يوفق من الناحية الفنية البحتة ؟ وهل أضاف ثروة فنية أو نفسية إلى الرواية بمخالفة التاريخ ؟ . . . وهذا ما سنجيب عنه بعد قليل .

ولقد لفت نظري تلك البدعة الغالية في تقديس الماضي ، التي تقول: إن في إقامة المسرحية على أساس هذه الأسطورة الشائعة تشويهاً للحضارة وتجريحاً للشخصيات التاريخية .

وفات الذين قالوا بهذا القول أن تلك الأسطورة ليست من صنع « عزيز أباطة » فهو لم يتدعها ابتداءً ؛ إنما هي رواية وعاءها التاريخ محققاً أو غير محقق ، وعاشت بعد الأساة إلى اليوم . فاذا جنح مؤلف إلى استخدامها في عمل فني - لا في تحقيق تاريخي - فانه لا يكون قد صنع شيئاً أكثر من ترديد رواية قائمة وصوغها في صورة تنقلها إلى المستوى الفني .

والذين يستعظمون أن يخون « جعفر » عهده مع « الرشيد » وأن يطيع الهوى مع « العباسة » ويستعظمون على « العباسة » - بحجة أنها أميرة هاشمية - أن تضعف فتستسلم . . . هؤلاء إنما يقدسون غير مقدس ، فوق إغفالهم للنوازع البشرية الحية التي هي قوام الحياة وقوام الفن أيضاً .

على أن الراجح تاريخياً أن « العباسة » كأختها « علية بنت المهدي » لم تكن فوق مستوى الشبهات - وعلم ذلك عند الله طبعاً . ولكننا في الدوائر الاخبارية نذكر هذا - وهناك رواية تقول : إنه كانت لجعفر « قهرمانة » تزين له الجواري والنساء ، وتقدمهن إليه في لياليه الحمراء ، وإن العباسة كانت موهبة بجعفر - وهو الذي نشأ صغيراً مع أخيه هرون - ولكن مكانها من الخليفة لم يكن يبيح لها ولا لجعفر إرواء هذا التوله ، فرغبت إلى قهرمانته أن تقدمها إليه دون تعريف . . . وكان هذا ، فلما كشفت له عن شخصيتها بعد ، تعاطفها الأمر وتوقع الشر .

وغير « عزيز أباطة » كان يؤثر أن أن يقيم روايته على مثل هذا الاتجاه - دون أن يلومه أحد - وكان يجسد في نزوات الوجد الجامح ، واندفاعات الهوى الآثم مجالاً فسيحاً لتصوير النفس - في أحد جوانبها - ولتصوير الجانب الداعر كذلك من الحضارة العباسية - وهو موجود بلا مرأى مع جوانبها الأخرى . كما يجسد مجالاً لتصوير الدسائس تحاك حول البرامكة من الحاسدين والموغورين ، وتثير انفجالات النعمة وأحاسيس الشرف في نفس الرشيد . . . الخ .

ولكن « عزيز أباطة » بفطرته الطيبة ، وبطهاره ضميره وتقواته ، ثم بتجربته الماثلية المقدسة لديه ، لا ينجح إلى استلهم مثل هذا الجانب في حياة الناس ، فهو

موكل بالحديث عن العواطف الزوجية ورفعها إلى مستوى الطهارة المقدسة من جهة ، وإلى مستوى الاحساس الفني من جهة أخرى - ولما كانت الحياة الزوجية بحكم هدوئها وتسلسلها قد لا يجد الفن فيها من الوهج والحرارة ما يجعلها تدخل دائرته ، فقد توكل بها هذا الشاعر العاطفي ، ينفث فيها من الوهج ، ويبعث فيها من الحرارة ما يرفعها إلى المستوى الفني في أعماله كلها ، سواء في ذلك « أنات حائرة » أو « قيس ولبنى » أو روايته « العباسة » الأخيرة . ولهذا اختار أسطورة الزواج السوري - وما فيه من تطلع وحرمان - ليوقع عليها أعذب أنغامه وأحرها وليرتفع بنغمت الحب الزوجي إلى مستوى نغمات الحب العذري في جميع العصور .

وها قد رأينا أنه لم يكن هناك تجريح لجعفر ولا للعباسة ، بل كان هناك تطهير لهما ، إذ انحن راعينا بعض الروايات التي تقصها الأخبار .

أما شخصية الرشيد فأنا ألاحظ أنها بدت في الرواية أصغر مما هي فعلاً بل لقد بدت زرّبة في بعض المواقف . ولكني لا أذهب في هذا مذهب الذين يقدسون الرشيد وينظرون إليه بعدسة الأساطير المكبرة .

والواقع أننا نخلط في تصورنا بين عظمة عهد الرشيد نفسه وهذا هو الخطأ التاريخي ... فعهد الرشيد كان عظيماً بالفعل - وإن لم يبلغ إلى المستوى الأسطوري الذي يعيش في بعض الأذهان - ولكن الرشيد نفسه لم يكن في عظمة عهده . ذلك أنه كان وارثاً للعظمة التي أسسها المنصور ودعمها المهدي ، فكان نصيبه هو نصيب الوارث لرصيد ضخم قد يستأمله ولكن عمله فيه محدود ، وهو على أي حال لا يبلغ عظمة المنصور العبقري في بناء الدولة ، ولا عظمة المأمون الفكرية في بناء الحضارة العقلية .

والذي يؤخذ من وفاته صغيراً في نحو الخامسة والأربعين ، ومن تصرفاته كذلك ، أنه كان عصبي المزاج ، سريع الانفعال ، كثير القلب من طرف إلى طرف في المشاعر الانسانية ، مغرقاً في المتاع ، مفرطاً في الشهوات - على ما كان يتتابه من

نوبات الزهد وانفعالات العبادة ، فتلك سمة هذا المزاج المتقلب - وكان لهذا كله أثره في معالجة النية له في شرح الشباب .



والآن نعود إلى السؤال الذي أرجأنا الاجابة عنه ، فنسأل : أوفق المؤلف أم لم يوفق من الناحية الفنية البحتة ؟ وزاد في الثروة الفنية والنفسية بمخالفته التاريخ أم لم يزد ؟ .

والاجابة على هذا تقتضي أن نوقع حوله بضمة تقاسيم ، قبل أن ندخل في الصميم إذا كان العمل الفني غير مطالب بموافقة الحوادث التاريخية الجزئية ، فانه مطالب بصحة تصوير الجو التاريخي العام . وقد كانت الفرصة سانحة للمؤلف ليصور عهد الرشيد كله في ضوء نكبة البرامكة . ولكنه ضيق الدائرة فكاد يحصرها في قصر الرشيد وفي دسائس القصر حول البرامكة ومكايد نسائه وثورة بغداد ، وعلى الهامش ثورة مصر وثورة الشام ، وهي الثورات التي ألم بها المؤلف في الطريق .

ولقد كانت حياة العصر وحياة الرشيد نفسه أوسع من أن تحصر في هذا المحيط الضيق ، كانت هناك غزوات الروم ، وهي التي أنفق فيها الرشيد سنوات من حياته - وكانت هناك حاجاته المتوالية التي كانت سنواته دولة بينها وبين الغزوات . ولاحدى هذه الحاجات علاقة بجعفر فقد سقت النكبة وكان لجعفر فيها مكان ملحوظ - وهذه وتلك لم يبد لها ظل في الرواية كلها - وكانت هناك حضارة العصر المادية والروحية والفنية بشتى مظاهرها وملابساتها - وهذه وردت في الرواية إشارات لها ، ولكنها إشارات لفظية في معرض تفاخر الرشيد أو الثناء على البرامكة - وكان يمكن إبرازها في ملابس أظهر وأقوى من الكلمات المجردة ، وإظهار إشعاعاتها في جو الرواية كله لاشعار النظارة بحقيقة عظمة العصر ، وهو عصر الامبراطورية الاسلامية في أزهى أيامها .

ولست أبغي - بطبيعة الحال - أن تستحيل الرواية دراسة مطولة لعصر الرشيد - وبخاصة أن اسمها « العباسية » يحد من مجالها - ولكنني كنت أود أن يتسع محيطها إلى الحد الذي يسمح لشخصياتها الأساسية بأن تضطرب في محيط مناسب لها وللعصر الذي عاشت فيه ، وأن تبدو جميع جوانبها الانسانية أو أكبر عدد منها في هذا المحيط الفسيح .

فإذا نحن تجاوزنا عن هذا ، ونظرنا إلى الرواية في محيطها المحدود الذي أراه لها المؤلف ، فانتبا نطالع التوفيق المعجب في حركة الرواية ، وفي إدارة الحوادث وفي رسم الشخصيات ، وفي الخصائص الفنية المسرحية ، وفي الأداء الأدبي . . . كلها جميعاً . وإن كانت لنا بعض مآخذ على الفصل الرابع ، وعلى بعض مواضع في الفصول الأخرى .

للمؤلف حاسة فنية مسرحية لا شك فيها ، تتبدى بوضوح في توزيع الحوادث والانفعالات والحركات على رقعة الرواية ، توزيعاً تبدو فيه الحيوية والتناسق اللذان لا يتوافران إلا لأصحاب هذه الحاسة الموهوبة . وإن كانت هذه الحاسة تخون صاحبها في الفصل الرابع وتفتقر قليلاً في الفصل الأول ، ولكن إلى حد لا يؤثر في هذه الصفة البارزة المطردة .

وللمؤلف فطرة سليمة في رسم الشخصيات وبث الحياة فيها . الحياة الطبيعية السليمة . فجميع شخصياته حية تتصرف تصرف الأحياء في مجريات طبيعية للسلوك ، بلا تكلف ولا تعمل للحادثة أو للانفعال . ولكل منها مبررات طبيعية لسلوكها ، وأسباب قوية لاتجاه حياتها .

« فالعباسية » هي المرأة المحبة ، والزوج المحرومة ، والأم الحانية . وهي تصارع في هذا كله امرأة أخرى ليست دوافعها بأقل أصالة عن هذه الدوافع . تصارع « زبيدة » المرأة النيور ، والملكة صاحبة التاج ، وأم ولي العهد . وهي تنفس على العباسية شبابها وجمالها وأثارها عند الرشيد ؛ وتحثى على تاج الخلافة ويتنازع عن ولي العهد ابنها الحبيب ؟

و « جعفر » هو الشاب الذي تدين له الدنيا في هذا الوقت ، فيزهى بالشباب والمجد ، وهو الزوج المحب المحروم من حبه لسبب لا يرتضيه ، فهو سليل الأكسرة الذي يجد نفسه — مع كل أمجاده — يذبزب بالهجنة ، ويوصم بعدم الكفاءة للأميرة الهاشمية ، فترج في نفسه وتثور جميع روااسبها وانفعالاتها .

و « الرشيد » هو الخليفة الذي يخشى على العرش والخلافة ، والذي يطعن في ترفعه الهاشمي من رفيق شبابه وصباه ، إلى جانب ما هو واقع فيه من تأثير الزوجة الفيور ، ودسائس الحاقدين والموتورين — وهي ليست كذباً كلها ، فجعفر في ثورة من ثوراته يشير إلى خراسان وجنودها ويقرر أن ليس الملك والخلافة عليه منيعين — و « يحيى بن خالد » هو الشيخ المج ، الفطن المحنك ، يرى بفطنته وتجربته ، تلك البوادر البعيدة التي لا يراها جعفر في اندفاعه وفتوته ، وفتنته بالمجد والشباب وثورته في فورة الحب والاعتزاز .

و « هرثة بن أعين » هو القائد العربي المظفر ، الذي لا يجد له مكاناً في الدولة البرمكية ، فلا عجب أن يشترك في المؤامرة الواسعة النطاق . . . وكذلك بقيمة الشخصيات الثانوية .

وهكذا نجد كل شخصية طبيعية في مواقفها ، طبيعية في اتجاهاتها ، ونلس المبررات الواضحة لساوك كل منها في الحياة . ولا ننسى — في هذه المناسبة — أن نلح من وراء هذه المبررات طبيعة عزيز أباطة الطبيعة السمحة الودود التي تلمس الأعذار للجميع !

وباعجاب كبير نلحظ ذلك الصراع الدائم بين المرأتين الأساسيتين في الرواية « العباسة » ؛ « وزيدة » . فهو صراع تجمعت له كل أسبابه الطبيعية كما أسلفنا ، وهو — بعد هذا — صراع امرأتين خاصة لا مطلق صراع ، فيه طرائق الأثني في الحكمة والحركة والمؤثرات والدوافع . وعليه طابع الصراع الأثنوي المميز ، وهو بروز المكاييدات الصغيرة الهازلة في زحمة الصراع الضخم ، وفي حرارة الحب العنيف . ف« وزيدة » الملكة الحصيفة العظيمة ، لاترفع عن دفع « سكيانة بنت الربيع » إلى غمز

العباسة في رجلها جعفر من الناحية الأنثوية . فاذا هي تعرض بذكر الجواري
اللواتي أحضرهن معه من غزوته المظفرة ! ولكن علية أخت العباسة ، ترد الغمزة
بنفس الطريقة :

لعلها هدية الوزير مرفوعة للعاهل الكبير
إن القيان زينة القصور

ومثل هذه اللفتات كثيرة، وهي تدل على براعة نفسية كالبراعة المسرحية الفنية .
فأما القمة الفنية فيلنبا المؤلف في ميدانه الأصيل ، حينما يصور نوازع جعفر
الزوج المحروم وعواطف العباسة الزوجة الواهية . يبلغ هنا قمة الفنية وقمته العاطفية
وقمته الأدبية جميعاً ، ويصل إلى درجة الروعة في نهاية الفصل الثالث على ما تفرق
من روائع في بقية الفصول . ذلك حين يضطران - وهما الزوجان - أن ينتزع منها
ابنها ، ويذهب به عنها بعيداً ، خيفة أن يكون وجوده ، وانفصاح صلتها الحقيقية ،
سلاحاً في أيدي المتآمرين ؟

حينئذ تنفجر العباسة في نشيد دام رائع أشبه بالنشيد المرح المكنوم :
وددت لو كنت في بغداد جارية في بيت صالحة من أهل بغداد
أظل أقضي لها شتى حوائجها وأتفه الزاد ما أعطى من الزاد
وأرتدي الثوب من أخلاق ما خلعت أزهى به بين أترابي وأندادي
حتى إذا مال ميزان النهار بنا فصلت أهفو إلى زوجي وأولادي
أضمهم بمناحي رحمة وهوى كالطير تخشى على أفراسها العادي
والدار خالصة تبني بأسرتها كما ازدهى بالنمير السلسل الوادي

وهنا تسقط جميع المظاهر والشيآت ، وتبدي المرأة المحبة المفجعة عارية في
أروع عواطفها ، وأصح خواجها ، وأعمق اتجاهاتها . ومثل هذا في الرواية كثير .
وهو وحده يبلغ بها حداً معجباً من التوفيق .

وددت لو ظلمت أردد هذه النعمة التي تعبر عن كثير من العمل الفني في الرواية، ولكنني مضطر أن أعود إلى التاريخ ، وموقف المؤلف منه في الفصل الرابع .

ليس على المؤلف من بأس في أن يخالف الواقع التاريخي ، على أن يعوضا عنه الواقع النفسي . ولكن المؤلف في الفصل الرابع قد خالف الواقعين جميعاً .

فهنالك محاولة طويلة بين الرشيد وجعفر لم تقع تاريخياً ، وليس لها مكان في الواقع النفسي ، بل هي مخالفة لطبائع الأشياء . فالرشيد الذي يعلم من أمر البرامكة ومكانهم في الدولة ما يعلم ، لا يقدم على الايقاع بهم إلا بعد تدبير محكم مبيت منذ زمن طويل ، ولا يفشي نياته هذه ولا يظهر منها شيئاً ، خيفة انتفاض البرامكة قبل تمام التدبير - وهذا ما حدث فعلاً في التاريخ - بخلاف ما بدا في الرواية ، فالجميع كانوا يحسون بالنكبة قبل وقوعها ويتنبؤون بها . كما يبدو في الرواية أن الرشيد لم يصمم إلا بعد هذا الحوار الطويل الذي أمر في نهايته بقتل جعفر ، فكأنه لم يمض بين التصميم والنكبة إلا دقائق ، لا يتسع فيها الوقت للتدبير المحكم الشامل الذي تقصى البرامكة في طول البلاد وعرضها كما يقول التاريخ ، وكما لا بد أن يكون .

وكثير من الحوار ليس طبعياً أن يقوله الرشيد ، ففيه غرض من كرامته وتحقير لشأنه ، ولا يقدم عليه خليفة مها تكن الظروف ، ومها كان واقعاً ، فحسبه أن يحسه في نفسه ، ثم يكتمه رعاية لمقامه وحفظاً لكرامته .

وقد يكون عذر المؤلف أنه شاء أن يرر موقف الرشيد ، ولكن هذا لا يكفي من الناحيتين الفنية والواقعية . على أن هذا الحوار يمكن إغفاله كله دون أن تنقص هذه المبررات شيئاً ؟ فقد علمناها جميعاً من ثنايا الرواية قبل الحوار ، وعذرنا الرشيد في الاغواء للمؤامرات ، وأدركنا أنها ليست كذباً كلها من بدوات جعفر ، ومن تصرفه مع يحيى الطالبي ، ومن ثورة الصناع ، وما قالوه عن ضعف الخليفة واتساع سلطة البرامكة . . .

وهناك هنات أخرى صغيرة - ولعلها ليست هنات بل وجهات نظر - فحديث الجوّاري والرّعاء كان من حيث المستوى الفكري والتعبيري في مستوى حديث الخليفة والوزير والعبّاسة وزبيدة . . . وأنا أؤثر أن يتحدثوا في مستواهم مع المحافظة على مجرد صحة اللغة دون روعة الأداء . وهناك شعراء يقوم الواحد منهم إثر الآخر ، فيتحدث بنفس البحر والقافية في الثناء على البرامكة ، وكان من الخير أن تتنوع النغمة بتنوع المحدثين ، فهذا هو الطبيعي في الحديث .

أما الهنات التي لا شك فيها ، فهي تلك الأناشيد التي استقبل بها جعفر البرمكي في الخارج بعد عودته من الشام والخليفة على رأس الموكب ، وتلك الأماديج التي يخص بها الشعراء جعفرًا في حضرة الخليفة وكأن الخليفة صفر على الشمال كما يقولون ، بل إنه ليسلك نفسه في عداد الشعراء والمداحين للوزير .

ثم هي في بعض التّعبيرات التي استحدثت في العصر الحاضر ، ولم يكن لها في ذلك العهد وجود ... مثل أن تقول العبّاسة - أخت خليفة الاسلام - عن طفلها :

أنظر إليه ملكا حالما كأنه عيسى عليه السلام

ومثل أن يسلم مسلم على الخليفة فيقدم اسم المأمون على الأمين ، وهذا ولي العهد . ومن يقع هذا ؟ من « العبّاس بن محمد الهاشمي » في وقت ثور فيه عصبية العرب وعصبية الفرس وتتصارعان !

ولكن حسب الرواية بعد هذا كله أن مواضع الاجادة فيها متفق عليها من الجميع ، وأن مواضع النقص قد تختلف فيها الآراء ، ثم حسبها أنها أسلم من جميع المحاولات الشعرية السابقة في اللغة العربية ، وهذا حق يجب إبرازه وتقريره .

سارق النار

لخليل هندادوي

« سارق النار » مجموعة من المسرحيات مستمدة من الأساطير الاغريقية .
إلا واحدة منها فمن القصص العربي — وليست « سارق النار » إلا واحدة من
هذه الأساطير سميت بها المجموعة كلها . وقد ضمت سواها : « فتنة » جزيرة بلا رجل ،
ميلاء . المثال التائه . اللحن الكثيب »

وسارق النار هو « برومثيوس » الذي تقول الأساطير الاغريقية : إنه سارق
النار المقدسة بمساعدة « هليوس » ، فاستطاع أن يخلق بها كما تخلق الآلهة ، ففضبت
هذه عليه وانتقمته منه .

والأستاذ خليل هندادوي يمثل في هذه المسرحية طريقة السرقه ، والحوافز
النفسية التي زجت به في هذه الوعورات ، وغضب الآلهة وحوارها بشأنه ، ثم
انتقامها بما أرسلت إليه من الرذائل تشق طريقها إلى قلبه ، والأمراض تنتقل على
فراشه ، والشقاء ينقض ظهره ، والأشواك تملأ دربه ، والموت يطفئ حياته ...
ومع هذه الآلام جميعاً ... الأمل ... صديق الانسان الوحيد في الحياة . الأمل الذي
كان إله الأرض ، هو الشفيع في إرساله للانسان مع هذه الآلام !

وكذلك عالج في « فتنة » عاطفة الفيرة . غيرة الجمال بين الربات الثلاث :
« أفروديت » إلهة الجمال ، و « أتينا » إلهة الحرب ، و « هيرا » زوج كبير الآلهة ،
حينما غفل الآلهة عن دعوة « ايريس » خصيصة إفروديت إلى عرس إلهي . فقدفت بين
المجتمعين بتفاحه كتب عليها إلى « أجمل فتاة » فانطلقت الفتنة في لحظتها . . .
من الربات هي « أجمل » . إن حكم الآلهة لا يرضي . فليحكم الانسان ! ليحكم أول
رجل يصادفنه . إنه « باريس » راعي القطيع . وإنه ليختار ويذهل ، وإنه ليتلقى

الاغراء والوعيد ... ثم يحكم . يحكم لأفروديت إلهة الجمال التي لا تملك إلا الجمال
ثم ليتلق انتقام الالهتين . لقد اختار الجمال . « وإن من يختار الجمال يختار معه الموت » .
وباريس لم يتلق الموت ولكنه تلقى الشرود الدائم في الفيسافي والسهوب يرسل
الألحان من شبابه في حنين دائم إلى ربة الجمال !

وعلى هذا النسق يسير المؤلف في الاستمداد من الأساطير ، وصياغة ما يستمد
مسرحيات تقصر أو تطول .



يجب أن نرتد هنا إلى التسلسل التاريخي في عالم الفن العربي ، فرد هذا الفصل
من فصوله — فصل الارتفاع بالأساطير المختلفة في عالم المسرحيات — إلى
« الفنان الأول » الذي نقله إلى المكتبة العربية ... هذا الفنان هو توفيق الحكيم ... :

أهل الكهف . شهرزاد . نهر الجنون . بيجاليون . سامان الحكيم : هذه
عنوانات لا تنسى ، وقد فتح بها هذا الفصل في المكتبة العربية واستقر . واطمأن
على وجوده بكل تأكيد .

بقي أن نتطلع إلى « الفنان الثاني » الذي يخطو خطوة وراء توفيق الحكيم .
خطوة أصيلة كخطوته . لا تقف عند تقليده . ولا تقف عند مداه . بل تمتح من
نعمها ، وترتقي آفاقا وراء الآفاق الأولى . فآفاق توفيق الحكيم وقفت عند الصراع
الذهني بين الأفكار . وزيد استخدام الأساطير في تصوير الحياة الحية المحبوبة .
فهل استطاع الأستاذ « هنداي » أن يخطو هذه الخطوة ؟ يجب ألا نجد في
أنفسنا حرجا من الجواب ... لا !

ولا يعني هذا أن الأستاذ لم يوفق . فهذا شيء آخر . إنما الذي أعنيه هو أن
الخطوة الأولى في هذا الفصل ، لا تزال متفردة ولا تزال سابقة — حتى في بابها —
وهذا كل ما أريد أن أقول .

وفي مسرحية « المثال الثالث » مجال للموازنة بين « بيجاليون » توفيق الحكيم

و «بيجاليون» خليل هنداي . وأحب هنا أن أرى الأستاذ «هنداي» من النقل . فحينما ظهرت «بيجاليون توفيق» كتب الأستاذ هنداي في المقتطف أن له مسرحية من فصل واحد عن «بيجاليون» نشرها في المقتطف ، في وقت لا يتسع البتة للنقل والمحاكاة .

ثم إنه عالج الموضوع بطريقة أخرى غير طريقة الحكيم وبين الطريقتين وبين الطائفتين تصح الموازنة ويصح القياس .

فأما «بيجاليون» عند توفيق الحكيم فهو الفنان المضطرب المتأرجح بين الحيوية الحاضرة والنموذج الفني الخالد . والذي يفتن بما أبدعت يده ثم يحطمه لأن في نفسه أبداً طموحاً إلى ما هو أعلى . إلى المثل الفني الذي يتخيل له أبداً ويدعوه إلى الخلق من جديد .

وأما «بيجاليون» عند خليل هنداي فهو الفنان الذي يفتن بعمله الفني فيحس فيه الحياة ، ويستغني به عن النموذج الحي الذي استوحاه .

وكلتاها وجهة نظر وطريقة اتجاه . أما التقدير الفني لهما فيقوم على مقدار ما استطاع المؤلف أن يثمه من فن ، ومدى توفيقه في معالجة موضوعه على النحو الذي أراد .

لاتزال الريشة في يد الأستاذ هنداي ترتجف ، ولا تزال تنقصها الجرأة الحاسمة ، والحركة المتمكنة . وفي مثل هذه المسرحيات قد يكون الومضات الذهنية والتحليقات الفكرية والاشراقات الوجدانية كل القيمة في معالجة الموضوع . وهذا كله في مجموعة «سارق النار» محدود بقدر ، حين يقاس إلى مثله عند توفيق ، ولم يستعص عنه شيئاً من الخصائص الأخرى التي نطلبها عند غير توفيق الحكيم .

وفي اعتقادي أن مسرحية «سارق النار» هي خير ما في المجموعة بالقياس إلى توافر هذه العناصر ، وبالقياس إلى لسات الحوار الموحية ؛ وإلى رائحة النضج التي تشم في هذا الحوار .

ثم تليها مسرحية « فتنه » مسرحية « جزيرة بلارجل » مسرحية « المثل الثائه »
مسرحية « اللحن الكئيب » ...

أما مسرحية « ميلاء » فالفضل واضح فيها . وأخشى أن يكون منشأ هذا تخلي
روعة الأساطير الاغريقية ووحيتها عن « المؤلف » فيلاء عريضة في جوها
وشخصياتها . وقد بقيت عارية من اللحم والدم والفن . ولهذا دلالة خطيرة ! لأحب
أن آخذ بها في هذه المجموعة . بل أؤثر أن أنتظر تجربة أخرى جديدة !



بقيت كلمة حق :

إننا إذا استثنينا توفيق الحكيم . ورحنا نبحت في الشرق العربي عما أخرجته
المطبعة في هذا الفصل — فصل المسرحيات الأسطورية — نجد مجموعة « سارق
النار » هي الأولى في جميع المحاولات . ولعل المستقبل يضم لمؤلفها من النضوج
والتمكن ما يقفز به إلى الصف الأول . ولكن بعد جهد طويل .

خان الغليلي

لنجيب محفوظ

هذه هي القصة الثالثة للمؤلف الشاب ، سبقتها قصة « رادويس » وقصة « كفاح طيبة » وكلتاها قصتان ، معجبتان ، مستلهمتان ، من التاريخ المصري القديم .

ولكن هذه القصة الثالثة هي التي تستحق أن تفردها صفحة خاصة في سجل القصة المصرية الحديثة ، فهي منتزعة من صميم البيئة المصرية في العصر الحاضر ؛ وهي ترسم في صدق ودقة ، وفي بساطة وعمق ، صورة حيية لفترة من فترات التاريخ المعاصر ؛ فترة الحرب الأخيرة ، بغاراتها ومخاوفها ، وبأفكارها وملاساتها ؛ ولا ينقص من دقة هذه الصورة وعمقها أنها جاءت في القصة إطارا لحوادثها الرئيسية ، وبيئة عاشت القصة فيها .

ولكن هذا كله ليس هو الذي يقتضي الناقد أن يفردها هذه القصة صفحة متميزة في فصل القصة المصرية الحديثة ...

إنما تستحق هذه الصفحة ، لأنها تسجل خطوة حاسمة في طريقنا إلى أدب قومي واضح السمات متميز المعالم ، ذي روح مصرية خالصة من تأثير الشوائب الأجنبية — مع انتفاعه بها — نستطيع أن نقدمه — مع قوميته الخاصة — على المائدة العالمية ، فلا يندغم فيها ، ولا يفقد طابعه وعنوانه ؛ في الوقت الذي يؤدي رسالته الانسانية ، ويحمل الطابع الانساني العام ، ويسير نظائره في الآداب الأخرى .

وهذه الظاهرة حديثة العهد في الأدب المصري المعاصر ، لم تبرز وتتضح إلا في أعمال قليلة من بين الكثرة الغالبة لأعمال الأدباء المصريين . وهي في هذه

القصة أشد بروزاً وأكثر وضوحاً . فمن واجب النقد إذن أن يسجل هذه الخطوة ويزكيها .



وبعد ، فلا بد أن أضع أمام القارئ ملخصاً للقصة يعينه على تتبع السمات الفنية فيها ، ويشركه معي في تحليل هذه السمات . ولكن « القصة » بالذات من الأعمال الفنية التي لا سبيل إلى تلخيصها ، وحين تلخص تبدو هيكلاً عظيماً خالياً من الملامح والسمات التي تحدد الشخصية ، وتبرز مواضع الجمال والقبح فيها ... فلا مفر إذن من الحديث العام عن القصة دون الدخول في التفاصيل إلا بمقدار .

ليس في القصة كلها صخب ولا بريق ... إنها خلو من الالتفات الذهنية والأفكار . ليس فيها « لافتة » واحدة من اللافتات التي تستوقف النظر . ومحيطها ذاته محيط عادي . وأحداثها وحوادثها مما يقع كل يوم في أوساطنا المصرية العادية . اللهم إلا تلك الغارات الجوية التي روعت بعض المدن في زمن الحرب . والتي روعت أسرة « أحمد أفندي عاكف » فأزعجتها عن حسي السكاكيني الذي استوطنته زمناً طويلاً ، إلى الحسي الحسيني وخان الخليلي ، لتكون في منجاة من الغارات ، في حمى ابن بنت رسول الله !

ولقد كان « أحمد عاكف » وهو يحمل عبء الأسرة بمرتب الصغير (إذ هو موظف بالكالوريا في قلم المحفوظات بوزارة الأشغال) كان قد أغلق قلبه وطوى أحلامه ... لم يفكر في الزواج ، ولم يعد يطمح إلى الحب ، أو إلى الشهادة العالية . لقد وقفت أمامه العراقل العائلية والمادية والعلمية ، كما وقفت دونها مواهبه الطبيعية ، فانطوى على نفسه واستراح إلى اليأس بعد الفشل المكرور ؛ وقد ترك هذا الفشل في نفسه مرارة لا تمحى ، ولون شخصيته تلويحاً معيناً ، ودس فيها عيوباً شتى . ولكنه وقد عجز عن الطموح جعل العزوف عن المطامح سلوته ،

والترفع عن الوسط طابعه ، وآوى إلى مكتبته وكتبه ، وهي مثله تمثل جيلاً مضى
وتعرض لمباحث قديمة لا صلة لها بالحاضر وما فيه ، فزاده هذا بعداً عن الجيل ،
وإبعاداً في التاريخ !

وحينما انتهى من تعليم أخيه الصغير تعليماً عالياً كان قد ناهز الأربعين ، كان
قد شاخ ، فأحس أن الأوان قد فات ، وسار في طريقه يقطع الحياة كالأجير
المسخر ، منطوياً على نفسه ، وقد أورثه الفشل والعزلة طابع التردد والخوف
والحذر من كل خطوة إيجابية ، فهو يعيش في داخل نفسه عاجزاً عن تحقيق
تصوراته وتجسيم خيالاته .

ولكن القدر الساخر لا يدع الناس يستريحون - ولو راحة اليأس المريرة -
لأنه تطلع على هذا الكهل - كما يسميه المؤلف - بوجه جميل يلوح له في النافذة
المقابلة . إنه وجه فتاة صغيرة لا تزال طالبة بالمدرسة . إنها تصلح أن تكون ابنته
ولكن هذا الوجه يسم له فيثير في نفسه كوامن الشاعر النائمة ، على حين يدركه
حذره وتردده ونجمله من فارق السن السحيق .

وتغضي الأيام وهو في شغل مقعد مقيم بهذا الحادث الجديد الذي همز كيانه
الضعيف هزاً عنيفاً متواصلاً بين الاقدام والاحجام ، ويدع المؤلف في تصوير
شتى النوازع والاتجاهات في هذه النفس المعقدة . وفي نفس الفتاة الصغيرة ، تلك
الأنثى المهيأة لحياة البيت والزواج .

وفي اللحظة التي يكاد يقدم فيها على الخطوة الحاسمة في حياته ، وقد tendy قلبه
الجفاف ، وترعرت البذور المطمورة في أعماقه تحت أكداس اليأس والفشل
والتردد ... في هذه اللحظة الحاسمة يسخر القدر سخرته العابثة ، فيطلع له في
الميدان منافساً قوياً لا يملك منافسته بل لا يملك حتى أن يشفي نفسه منه بالحق
عليه ! إنه أخوه وربييه « رشدي عاكف » لقد نقل في هذا الوقت من فرع بنك

مص في أسبوط إلى المركز الرئيسي بالقاهرة . وإنه لا يعلم من أمر أخيه الكبير شيئاً . إنه شاب جسور مغامر بل مستهتر ، حاد العاطفة لا يعرف التردد ولا الحذر إنه الوجه المقابل لصورة أخيه .

وفي اليوم الأول يلمح الوجه الجميل فيستهويه . عندئذ يسلك إلى قلب الفتاة طريقه المباشر في غير ما حذر ولا تردد ، ويقطع الطريق الطويل الذي أنفق أخوه في قطعه أشهراً ... في يوم أو يومين . فيتصل ويصبح حبيباً ومحبباً ، وفرداً من أسرة الفتاة ... وأخوه يتطلع إلى هذا الانقلاب في دهشة بالغة ، وفي ألم كبير وفي يأس مرير ، وفي إعجاب كذلك بأخيه الجسور !!

ويقضي الشاب مع فئاته أوقات حلوة ، يسكران فيها بكأس الحب الروية ، ويقطفان معاً أجمل زهرات الحب الجميلة... وذلك ريثما يضرب القدر ضربته الأخيرة ، فيمرض الشاب المغامر بالسبل نتيجة لافراطه في الشراب والسهر والمقامرة مع رفاق حي السكاكيني . ولكنه يمضي في استهتاره ثقة بشبابه وخشيه أن يعلم الناس بمرضه ، وأن تعلم من الناس خاصة ... هذه الفتاة !

وفي اللحظة التي يلمس فيها الحب الحقيقي قلبه العاثر ، فيملؤه جداً ، ويتوجه إلى اتخاذ خطوة عملية حاسمة ، تكون الأقدار قد ضربت ضربتها الأخيرة فيستشري الداء في الصدر المسلول ، ويذهب الشاب بعد ليالات مريرة من الضنى والعذاب ، وبعد أن تبين أن فئاته الحبيبة تحشى منه العدوى ، فلا تراه !

ثم تغادر الأسرة الحي في النهاية ... تغادره وقد فقدت الشاب الصبح الفتي الجريء . وقد انطوى قلب عاكف على جرح جديد ، بل على جرحين في جرح . والأقدار تسخر سخرتها الدائبة ، ودورة الفلك تمضي إلى مداها كأن لم يكن قط جرح ولا جريح !!!



حياة هذه الأسرة وجروحها وأحداثها وأحاديثها هي محور القصة، وقد أدار المؤلف

حول هذا المحور حياة أهل القاهرة في هذه الفترة من فترات الهول الفارات ،
فعرض منها لوحات بسيطة صادقة تشبه في بساطتها وصدقها فطرة هذا الشعب
الطيب الفكاهة المؤمن المستسلم للقدر ، المتأثر بشتى الخرافات والدعايات ، ومن بين
الصور التي عرضها صورة مقاهي خان الخليلي ، و « غرزه » أيضاً . وقد حوت أشكالا
وشخصيات لم تكن لتجتمع إلا في مثل هذا الحي الغريب حقاً ؛ كما رسم صورة مقاهي
حي السكاكين و « شلل » الشبان فيه ! وسجل أطوار القامرين ومجالهم رسماً قوياً
في جو مزيج من الجد والدعابة !

ولقد كان هذا الاطار من مكملات الصورة الأصلية ، كما كانت الريشة في يد المؤلف
هادئة وثيدة ، فوفق في إبراز الملامح والسمات الجزئية ، وسائر الحياة مسيرة
طبيعية بسيطة عميقة ، منتفعاً إلى جانب مهارته الفنية بمباحث التحليل النفسي دون
أن يطنى تأثره بها على حاسته الفنية الأصلية ؛ وعاشت في القصة عدة شخصيات ،
من خلق المؤلف لا تقل أصالة عن نظائرها في الحياة !

ولكن ليست المهارة الفنية في التسلسل القصصي ، والبراعة الصادقة في
رسم الشخصيات ، والدقة التامة في تتبع الانفعالات ... ليست هذه السمات وحدها
هي التي تعطي القصة كل قيمتها ... إن هناك عنصراً آخر هو الذي يخرج بالقصة
من محيط الضيق ، محيط شخصياتها المحدودة ، وحوادثها المحدودة في فترة من
فترات الزمان ، إلى محيط الانسانية الواسع ، ليصلها هناك بدورة الفلك ، وحلبة
الأبد ...

إنك لتقرأ القصة ثم تطويها ، لتفتح قصة الانسانية الكبرى ... قصة الانسانية
الضعيفة في قبضة القدر الجبار .. قصة السخرية الدائبة التي تتناول بها الأقدار تلك
الانسانية المسكينه .

هذه أسرة تفر من هول الفارات وخطر الموت من حي إلى حي . فما تفادر هذا
الحي « الآمن » ! إلا وقد أصابها الموت في أنضر زهرة وأقوم عود !
وهذا رجل شاخ قلبه ، وانطوى على نفسه ، وآوى إلى يأس مرير ولكنه

هادئ ساكن ، فما يلبث القدر أن يثير في قلبه إعصاراً على غير أوان ، ويزيح الركام عن البنور المطورة في قلبه الهرم ، ليعود فجأة فيقصف الأعواد التي تبت في بطن وحذر ، يقصفها في قسوة عاثّة ، ويبد من ؟ بيد أحب الناس إليه : شقيقه وربيّه ! ولو قد أمهله بضعة أيام لانتهى إلى الواحة المرعة بعد طول الجسدب في الصحراء . ولو قد تقدم به أياماً لأعفاه من إضافة تجربة فاشلة إلى تجاربه المريرة ؟ وهذا شاب مستهتر عاث ، ما يكاد الحب يقومه ويبعث فيه الجد والمبالاة حتى يخطفه الموت الذي لم يخطفه أيام الحب والاستهتار .

والأرض تدور ، والزمن يمضي ، والناس يقطعون الطريق المجهول كأن لم يكن شيء مما كان : رفاق الشباب في قهوتهم يقامرون ويعربدون ، وأصحاب الرجل في « غرزتهم » يدخلون أو في قهوتهم يتدرون . والقدر الساخر من وراء الجميع لا يبدو عليه حتى مظهر الجد في سحرته المريرة . والمؤلف نفسه لا يكاد يلتفت إلى الدائرة الوسيعة التي تنتهي إليها قصته ، لأنه يلقي انتباهه كله إلى إدارة الحوادث ورسم الشخصيات !!



ولعل من الحق حين أتحدث عن قصة « خان الخليلي » أن أقول : إنها لم تبت فجأة ، فقد سبقتها قصة ماثلة ، وتصور حياة أسرة ، وتجعل حياة المجتمع في فترة حرب إطاراً للصورة ... تلك هي قصة « عودة الروح » لتوفيق الحكيم .

ولكن من الحق أيضاً أن أقرر أن الملامح المصرية الخالصة في « خان الخليلي » أوضح وأقوى ؛ ففي « عودة الروح » ظلال فرنسية شتى . وألمع ما في عودة الروح هو الالتفات الذهنية ، والقضايا الفكرية بجانب استعراضاتها الواقعية ؛ أما « خان الخليلي » ؛ فأفضل ما فيها هو بساطة الحياة ، وواقعية العرض ، ودقة التحليل .

وقد نجت « خان الخليلي » من الاستطرادات الطويلة في « عودة الروح » فكل نقط الدائرة فيها مشدودة برباط وثيق إلى محورها الأصيل .

وكل رجائي ألا تكون هذه الكلمات مثيرة لغرور المؤلف الشاب المرجو —
في اعتقادي — لأن يكون قصاص مصر في القصة الطويلة . فما يزال أمامه الكثير
لتركيز شخصيته والاهتداء إلى خصائصه ، واتخاذ أسلوب في معين تسم به أعماله
وطابع ذاتي خاص تعرف به طريقته .

وبعض هذه الخصائص قد أخذ في البروز والوضوح في قصصه السابقة وفي
هذه القصة ؛ وهي الدقة والصبر في رسم الخوارج والمشاعر وتسجيل الانفعالات
المتوالية ، والبساطة والوضوح في رسم صورة حياة أبطاله .

والبقية تأتي إن شاء الله !



مليم الأكبر

لعادل كامل

قصة « مليم الأكبر » هي قصة الصراع بين الطبقات ، مصبوبة في قالب فني .
فني على هذا الوضع من أدب « الوعي الاجتماعي » الذي يدعـو إليه جمهور من
المفكرين في جميع أنحاء العالم ، وتدعـو إليه الاشتراكية والشيوعية بوجه خاص

ولهذا النوع من الأدب قيمته — وبخاصة في هذه الفترة من حياة العالم —
ولكن الذي يثير الانتقاد هو غلو الداعين إليه ، ومبالفتهم في فرضه على جميع
الفنانين ؛ بوصفه ضريبة إنسانية على كل فنان ... هذا الغلو غير مفهوم من الوجهة
الفنية — بل من الوجهة الانسانية — فالانسانية ليست هي هذا الجيل ، وليست
هي بضعة الأجيال المقبلة ... إنما هي الأجيال الماضية منذ الأزل ، والأجيال المقبلة
طول الأبد . وهذه وتلك لا تنكشف في هذا الحيز الضيق ، حيز جيل من
الأجيال . ثم إن هنالك مطالب الانسانية التي لا تنحصر في ضرورات الطعام
والشراب ، ولا في حيز الضرورات على الإطلاق ؛ إنما تتطلع إلى آفاق أرفع
وأرحب ، وتهفو حتى في أشد حالات الضرورة ، إلى ألوان من الفن المطلق الرفيع .

وإذا صح أن أدب الوعي الاجتماعي ضريبة على كل فنان ، فلنكن نسبته هي
نسبة الضرائب إلى مجموعة الإراد ! بل ليكن فرض كفاية على الفريق الميأ له من
بين جموع الفنانين ، فالتجنيد قد يصلح في كل بيئة إلا بيئة الفنانين !



ثم أبادر إلى تصحيح وهم ربما يكون قد سبق إلى ذهن القارئ حين وصفت
هذه القصة بأنها من « أدب الوعي الاجتماعي » ... إن انحصار القصة في هذا الحيز

لم يسلبها السمة الفنية الأصيلة . وإن المؤلف ليدو في قصته هذه صاحب موهبة فنية لا مسيل إلى الشك فيها . موهبة العرض ، والتنسيق ورسم الملامح والشخصيات ، وإدارة الحوادث والمفاجآت ... فهي من هذه الناحية تستوفي صفات القصة الجيدة على وجه العموم .

ثم هي تحمل طابع مؤلفها بوضوح في نواحي النقص فيها ونواحي الكمال . فالمؤلف صاحب طريقة مطبوعة وأسلوب مرسوم . وهذا يقرر وجوده الفني في عالم القصة بلا جدال .

يعمل المؤلف في جو متماوج مخلص جو « الضباب والرماد » (١) . فتمر الحوادث والشخصيات واللامح والانفعالات مرأ متأرجحاً متماوجاً . وتبدو للعين كما تبدو المناظر وراء الضباب ... ليست هناك مواقف حاسمة ، ولا انفعالات صارمة ، ولا حركات عنيفة ، ولا ضجعات توقظ الاحساس . وحينما تنتهي القصة تحس أنك في حاجة لأن تقرأها من جديد ، لتثبت من ملاحظتها التي مرت من قبل من السحاب ! وربما خطر لك أن تسأل ماذا يريد ؟ ثم تتوارى الشخصيات والحوادث لتجد في نفسك انفعالات غامضة متماوجة ، تثير القلق والتأرجح والاضطراب .

... يخيّل إلي أن هذا هو كل غرض المؤلف من عمله الفني — إن كان له غرض — : أن يثير القلق الغامض والتأرجح المضطرب ، وأن يغمز اليقين الهاديء ، ويطلق في النفس الانسانية عنصر الاضطراب ، ويسلبها الثقة والاطمئنان لأي شيء في الحياة !

وما الحوادث والشخصيات إلا أدوات فقط للوصول عن طريقها إلى هذا الهدف الأخير .

إنه — من وجهة نظر المذاهب الاجتماعية التي يدعو إليها — يعد ناجحاً

إذا هو قد هز في النفس الانسانية عنصر الاستقرار ! فهو إذن من خيرة من يصلحون لهذه الدعوة ، لا بما يليقه هنا وهناك من توجيهات ظاهرة ، ولا بما يغمز به النظام الاجتماعي والاقتصادي من غمزات موحية . ولكن — قبل ذلك كله — بما يطلقه في النفس الانسانية من التأرجح المضطرب الذي لا يقر على قرار !



« قال ملهم

— بلا جدال ...

ثم حمل عدته وانطلق في الطريق دون التفات ، وهو يضرب الأرض في عزم وإصرار كأنه مقدم على فتح عكاء . أما رفيقه فقد وقف يشيعه بابتسامه ساخرة ؛ فلما أن صار منه على مرمى حجر ، صاح في أثره قائلاً :

— منرى ...

وقفه ضاحكاً ثم انكفأ إلى طريق غير الطريق .



« بلغ النقاش أقصاه — بين خالد وأبيه كعادتهما كلما دار بينهما حديث — أي حديث — ومهما يكن الموضوع تافهاً ، فانه يتطوّر على الدوام إلى اصطدام عنيف بين الأب وابنه . أما الأب فداهية مراوغ ، يلذ له شعور القوة الذي يدفعه بالقط إلى اللعب بفريسته قبل التهامه ، فهو يطيل من النقاش ويدير دفته إلى وجوه من الرأي يعرف أن ابنه يضيق بها ذرعاً ، ثم يرقب في سعادة أثيمة ما يختلج في صدره من ثورة ، وما يلوح على وجهه من اضطراب وضيق .

« ولقد كان . فما لبث أن اربد محيا الفتى ، فانفجر يرد على تساؤل أبيه قائلاً :

— بلا جدال ...

ثم انثنى إلى حجرة المكتب ، وأغلق من خلفه الباب . ولو انتظر لرأى بسمه السعادة الأئيمة ترسم على شفتي أحمد باشا خورشيد ، ولسمعه يتمم قائلاً :

— سنى .



هكذا يبدأ المؤلف قصته في رسم — منذ الصفحة الأولى — الخطوط الأولى في ملامح هذه الشخصيات الثلاثة التي هي محور القصة جميعاً : مليم ، خالد ، أحمد باشا خورشيد . ويرسم لهذه الشخصيات الثلاثة طريقها كذلك — لا طابعها وحده — فليم « ينطلق في طريقه دون التفات وهو يضرب الأرض في عزم وإصرار » . تلك طريقته أيضاً في جميع أدوار القصة ! وخالد « يربد محياه ثم ينفجر وهو يرد على أبيه ، ثم ينثنى إلى حجرة المكتب ويفلق من خلفه الباب » ، تلك أيضاً طريقته في مستقبل الحياة : انفعال وانفجار ثم ازواء واعتزال ، واضطراب دائم بين هاتين الخطتين حتى ينتهي الصراع . وخورشيد باشا « داهية مراوغ يلذ له شعور القوة الذي يدفع بالقط إلى المبت بفرسته قبل التهامها . . . وهو يرقب في سعادة أئيمة ما يختلج في صدر ولده من ثورة وما يلوح على وجهه من اضطراب وضيق » . تلك طبيعته وهذه طريقته في القصة وفي الحياة !

هو استهلال بارع ، كما ترى وهي ريشة ملهمة تضع الخطوط الأولى ، فتشير إلى الخطوط الأخيرة . . . وقد يبدو أن القصة لم تسر في جميع مراحلها بهذه القوة وبهذا الوضوح . . .

فيجب أن نلتفت إلى أن القوة والوضوح ليسا من أهداف المؤلف . وأن النموذج والاضطراب هما قوام طبيعته وقوام طريقته ، وقوام أهدافه المقصودة أو غير المقصودة ، ولكنها هي التي تتحقق على كل حال !



جعل المؤلف « ملهم » هو بطل القصة وبه سماها . أما نحن فنرى أن « خالد » هو الشخصية الأولى فيها . فخالد شاب نشأ في طبقة الأثرياء - ابن خورشيد باشا - ولكنه سافر إلى إنجلترا ، وطاف بالبلاد الأوروبية ، حيث كانت المذاهب الاجتماعية الحديثة تصطرع مع الأوضاع التقليدية القديمة . ثم عاد فوجد نفسه غريباً كذلك في مجتمعه . إن رأسه محشو بالنظريات الحديثة وإنه لمتحمس لها كل الحماسة . ولكنه لم يكن ذا طبيعة عملية ، لينفذ في عالم الواقع ما يجيش في نفسه من نزعات . كان خليطاً عجيباً من رجل الخيال . كانت تصطرع في نفسه ورائات مختلفة وتيارات متعارضة . كان صوفياً وشهوانياً . كانت نفسه حلبة صراع بين شتى الاتجاهات « ولو أتيح لأحد أن يكشف عن رأسه لوجد فيها حجرتين إحداها يتربع فيها القرن العشرون بآلاته ومعادلاته . والثانية يرح فيها القرن الثامن عشر وسط غابة يحترقها جدول » كما يقول مؤلفه :

تصطدم هذه الشخصية المخلقة المضطربة المثارة الحائرة بشخصية خورشيد باشا القاسية الجائسة الماكرة الأثيمة . ذلك الرجل الذي يجد طعم اللذة الأثيمة وهو يحاور ابنه الطبيب ، القليل الحيلة ويداوره ، حتى يشعره بالألم والضيق . والذي يشمه المؤلف بأنه قاتل أبيه ليرثه ، وبأنه يشعر بسعادة أثيمة وهو يؤذي فلاحيه ، ويطلق عليهم كبه ليعقرهم . . . الخ . إنه نموذج لتلك الطبقة الأثمانية الجشعة « التي تسرق أموال الفقراء ! » والتي أفلح المؤلف في أن يجعلنا نقتها كل المقت وزدريها كل الازدراء .

يصطدم بأبيه انتصاراً للمليم « صبي التجار » المتهم من الباشا بالسرقة جزاء أمانته « وهنأ نجد جميع القوى مجندة في صف المال . وما إجراءات العدالة إلا مظاهر جوفاء كمراسم التضحية بالفريسة في مجتمع متوحش ، ويسلم « ملهم » لاسجن جزاء أمانته !!!

أما ملهم فمهمته الحقيقية في القصة أنه محورها الفني . . . لقد فهمنا أن المؤلف يريد أن يرمز به إلى « رجل الشارع » ذي الفضائل الفطرية والطبيعة المستقيمة

والعزيمة العملية . . . ولكننا فوجئنا وهو ينحرف به في منتصف القصة ، فيكلفه القيام بعمل لا يقوم به « الرجل الشريف » ، ثم يجعله في نهايتها أحد أغنياء الحرب المعروفين !

ترى أفلت الزمام من يد المؤلف ؟ أم هي طبيعته طبيعة الضباب والرماد ؟ هنا تستوي الفلطة والاصابة في الدلالة على طبيعة المؤلف وطريقته ! ولكن الزمام قد أفلت من يده على كل حال !



وفي القصة غير هذه الشخصيات الرئيسية الثلاثة ، شخصيات أصيلة هي الأخرى أطلق عليها اسم « جماعة القلعة » أولئك جماعة من الحالمين المنحلين ؛ يصنعون كل شيء في أحلامهم المتزجة بدخان الترجيلة ! إنهم ينشئون مجتمعاً جديداً مطلقاً من جميع القيود والتقاليد ، ولكن « في المنام » ! هذه الجماعة تمثل حيرة فريق من شباب الجيل في مفرق الطريق !

وهنا يجتمع خالد ومليم ، فيقوم مليم بعمله الذي لا يقوم به « الرجل الشريف » يحتال على الرجال باسم « هانيا » الفتاة ، إحدى شخصيات جماعة القلعة !

ويقوم خالد بدور من أدواره كذلك ، حتى إذا انتهت القصة وجدنا هذه الجماعة المنحلة الحاملة وقد تفرق شملها ولم تصنع شيئاً . وجدنا « خالد » يعود إلى طبقته ومجتمعهم وقد انحلت نفسه ، وفردت طاقتها وسقط صريعاً في حومة الصراع الذي دار في داخل شخصيته أعواماً . وجدنا « مليم » وقد أصبح من أغنياء الحرب . . . ثم وجدنا الحوادث والشخصيات كلها تتوارى ليسأل كل منها نفسه : ماذا أراد ؟ وماذا كان يريد ؟ وقبل أن يجد الجواب على سؤاله يجد نفسه تتأرجح وتهاوج في هذا الضباب الذي أطلقه المؤلف ، وكأنما يطلقه بغير تدبير !!



في أحلام « جماعة القلمة » وفي تصرفات خالد ومليم ، وفي بعض حوادث القصة نزوات وفتلات خلقية وجنسية ، أخشى أن تكون جميعها وحي مزاج منحرف شاذ !
مقياس الجماعة لصلاحية الفرد للجيل الجديد ، ألا يجد غضاضة في معاشرته أخته معاشرته الأزواج ! ذلك هو الدليل الذي لا يخطيء على أنه طليق من جميع التقاليد !

أحد أفراد الجماعة ينظر إلى مليم باعجاب ويقول : إنه « زوجنا » جميعاً !
خالد يتحسر — بعد وفاة أمه — على أنه لم يوقظها بقلاته كل صباح كأنها « زوج » له !

مليم يعثر على لفافة في بيت خورشيد باشا وهو يصلح النافذة ، فيعطئها لخالد فيتوقع خالد أن تكون غرامية تخص والدته الحاجة ، ويتهيج لهذا الخاطر ويستريح !
بنت عمه خالد أنثى تهالك عليه في أوضاع مخجلة عارمة البهيمية .
لهذا ولأمثاله دلالاته . ولعل هذه الدلالة كانت أهم الاعتبارات التي منعت لجنة المجمع من منح الجائزة للقصة حين قدمها المؤلف في مسابقة القصة .

واللجنة محقة — لا من الوجهة الفنية — ولكن من وجهة أن مثل هذه الاتجاهات مما يجب أن يلقي به صاحبه رأساً إلى الجو الأدبي الطليق ، فيرى رأيه بحرية فيه ، لا مما تحتمل اللجان الرسمية تبعه تقديعه إلى القراء .

بنت الشيطان

لمحمود تيمور

يعد تيمور - من الوجهة التاريخية - أحد الرواد لفن الأقصوصة في الأدب العربي. ولكن هذا الحكم التاريخي شيء ، والحكم الفني على قيمة أعماله شيء آخر . وهذا ما يجب التنبيه إليه . فإلسابق فضله . ولكن لا ينبغي أن يمنحه هذا السبق قيمة أكبر من قيمته من الناحية الفنية البحتة .

ولقد كان لتيمور الحق أن يتبوأ مكانه الذي ينسبه إليه بعض من يكتبون في النقد في هذه الأيام ، لو أنه وفق إلى منح الحياة لأبطال أقاصيصه ، وبث هذه الحياة في تضاعيفها ، ولو إلى حد . ولكنه - فيما عدا القليل من هذه الأقاصيص - يخونه التوفيق في إطلاق روح الحياة المتحركة . ثم لا يستعيز عنها - كما يصنع توفيق الحكيم - ومضات الذهن ، وصراع الأفكار ، وقوة التنسيق .

ولطالما خيل إلي - وأنا أجول بين شخوص تيمور - أنني في « متحف الشمع » فتماثيل الشمع هي التي تمثل هذه الشخوص أوضح التمثيل : فلا هي التماثيل الفنية يتصرف فيها الفن كما يشاء ، ليؤدي فكرة فنية ، أو يرسم لوحة نفسية . ولا هي الأجسام الحية التي تجري فيها دماء الحياة ، فتصرف تصرف الأحياء . إنها محاكاة للطبيعة ، وفيها قسط من الفن في التلوين الدقيق . ولكنها ليست بعد من الأحياء .

وكثيراً ما يعجزك - وأنت تتأمل شخوص تيمور ، وتصرفاته ، وطريقة حديثهم - أن تردم إلى أي جنس من أجناس الآدميين ، في أي زمان أو مكان . وقد يسير بعضهم في مبدأ الأمر سيرة الآدميين ، حتى لتكاد تقول : هذا مخلوق حي « واقعي » . ولكن ما لبث أن يخلف أملك بحركة تكشف لك أن ما أمامك

إن هو إلا تمثال من الشمع ، كان المؤلف يحركه حركة خاصة ، لأنه توهم أن الناس يتحركون هكذا في هذا المجال !



ويحاول تيمور أن يرسم نماذج بشرية من خلال شخصيات محلية ، وهي محاولة لو أفلحت لأنشأت فناً إنسانياً وقومياً رفيعاً - ولكنه فيما يخيل إلي ، بعيد كل البعد عن الناس وعن البيئة . فالناس - حيث كانوا - لا يتصرفون بهذه التصرفات مجتمعة . والناس في مصر ليسوا كما يتوهمهم المؤلف ، لا في طبيعتهم ، ولا في أحاديثهم ، ولا في خلجاتهم النفسية ، ولا في سمة من السمات المحلية الكثيرة التي تبرز طباعهم . إنهم ليسوا مصريين لأنهم ليسوا آدميين !

إنه لا يخطر لهذه الشخصوس مرة واحدة أن تنفعل انفعالا قوياً - كما يقع للآدميين - وحين تنفعل يبدو التكلف والبعد عن الحقيقة الانسانية البسيطة . وهي غالباً « سهتانة » كما يقول العمّام ، حتى في فورات الحب ودفعات الانتقام . والحركة العنيفة ليست مطلبا فنيا في ذاته ؛ ولكنها علامة من علامات الحياة تصدر من البنية الحية في مياعداها ، فتدل على الحياة الكامنة فيها .



و « بنت الشيطان » مجموعة أقاصيص تبدأ بأسطورة تحمل هذا العنوان . وتحوي غيرها سبع أقاصيص أخرى . وتلمح في تلك الأسطورة محاولة فلسفية لابرار فكرة خاصة على نحو ما يصنع القصاص الرمزيون . ولكن المدى متناول إن الحركة الذهنية السريعة ، والبراعة الفنية اللبقة ككتاتهما شرطان أساسيان لنجاح مثل هذا الاتجاه . وكتاتهما تتوارى في هذه المحاولة فظل باهتة اللون ، وانيسة الحركة ، حتى تنتهي الأقصوصة ، وفي نفسك منها ظلال تمحي بعد قليل .

« بنت الشيطان » طفلة آدمية ، اختطفها زعيم الشياطين ، لينفذ وصية سلفه

العظيم ، في أن يصنع شيئاً ، يثبت به أن الشيطان قادر على القيام بشيء آخر غير الشر الذي اشتهر به ! فهو يحاول أن ينشئها بعيدة عن « الشر والألم » في قصر مسحور .

ولكن أميراً شاباً مغامراً يسمع بخبرها ، فيحاول ، وينجح في الاتصال بها واختطافها ، ويفتح عينها على مباحج الحياة الدنيا ، ويوقظ فيها غراؤها - بعد أن كانت نائمة - فاذا ردها إلى القصر ، اشتاقت أن تعود إلى « دنيا الشر والألم » مؤثرة إياها على ذلك العالم الخير ، البريء من الآلام والشورور .



والفكرة - كما ترى - جيدة وبراقة . ولو تولاهما قلم حي لأخرج منها قطعة فنية حية . ولكنك تقرأها هنا فتعجبك الفكرة ، ثم تنقصك الحرارة ، كما ينقصك التنسيق الذي يقرر الحركة المناسبة في موعدها المرسوم . وهناك مواقف بين الفتى والفتاة ، تتوقع فيها حركة ما ، ويرتفع نبضك في انتظارها ، ولكنها تمر كما لو كانت في سنة ، أو كما لو كنت متفرجاً بغير حماس .



وفي المجموعة سبع أقاصيص أخرى من النوع « الواقعي » خير ما فيها أقصوصة « الترام رقم ٢ » وأقصوصة « الجنتلمان » .

وفي الأولى يصور فتاة مشرودة تركب « الترام » بلا أجر ؛ فيضيق بها « التذكري » مرة بعد مرة ، حتى يزيد ضيقه بها ، فيدفعها ، فتسقط ؛ ويكاد يقتلها « الترام » لولا من يأخذ بيدها من المارة ، وهنا يسمع منها « التذكري » أنها لم تذق الطعام منذ أمس ، بينما ينطلق الترام !

منذ ذلك الحين يدب في نفسه عطف على الفتاة . ولكننا نتبين بعد قليل : أن

هذا العطف ليس خالصاً . لقد تنبت فيه الغريزة . إن هذا الرجل ليعيش عزباً منذ أن ماتت زوجته ، تقوم بشؤونه خادم عجوز . فهو - منذ اليوم - ضيق الصدر بهذه الحياة الجافة ، وهو مشتاق لأن يعثر على الفتاة . وحين يعثر عليها بعد أيام تجفل منه ، وتحشى أن يدفعها مرة أخرى . ولكن لا : فقد تغيرت الأمور . إنه لا يدفعها من الترام ، بل يرمي في يدها « تذكرة » عند صعود المفتش ، وحين يقف الترام يشتري لها رغيفاً محشواً بالادام ، ويسألها - في فترات عمله - أسئلة متقطعة عن حياتها الشخصية .

حتى إذا كان الشوط الأخير ، نزل يقصد داره ، وقدمان تتبعانه إلى الدار ...
لقد أحست الأنثى بغريزتها ما الذي يعطفه عليها . فسارت على خطاه ... !



وفي الثانية يرى في مطعم اعتاد أن يرتاده ، دمية تمثل « الجنتلمان » يمسك بيده قائمة الطعام ، فيتخيل هذا « الجنتلمان » حياً ، ويقابله بالضيق منه والتبرم به ، لما في وقفته من تكلف ، وما في « نفسه » من تصنع . فيهجر المطعم من أجله . وأخيراً يفلس المطعم ، ويبيع الجنتلمان ليهودي في « شارع جامع البنات » ويمر به ، فيراه هناك ذليلاً ممسكاً بيده « عينة » بطاقات . فيستريح لذلة الجنتلمان بعد العز ... ثم يزداد تدهوره ، حتى يعثر به أخيراً في « شارع الموسيكي » غارقاً تحت حمل من الملابس القديمة ؛ فيهر يده فينهار ؛

وهكذا تجد في الاقصوة الأولى ظلالاً إنسانية ، وتحليلاً نفسياً ، وفي الثانية انفعالات نفسية وسخرية لطيفة ، وكلتاها تتبعان من قلب إنسان . ولكنه إنسان يؤثر اللطف والدعة على الانفعال والحيوية : ضحكته ابتسامة فاترة ، وغضبه

سحابة باهتة ، ووثبته خطوة وانية ، وإشارته إيماءة رتيبة، ولكنه على أية حال إنسان



هذه الظلال الانسانية التي تبدو في بعض أعمال تيمور — مع شيء من
الشاعرية اللطيفة في بعض الأحيان — هي وحدها التي تجعل الناقد لا يستطيع
أن يغفل فن تيمور، وهو يتحدث عن الأقصوصة، مهما كان في هذا الفن من فتور...



قنديل أم هاشم

ليحيى حقي

أوه ! يحيى حقي !

أين كانت كل هذه الغيبة الطويلة ؟ وفيما هذا الاختفاء العجيب ؟
لست أذكر متى قرأت له أول أقاصيصه ؟ إنه عهد طويل . حتى لقد نسيت .
لولا « قنديل أم هاشم » !

كل ما أذكره أنه من زملاء تيمور الأوائل في بناء صرح الأقصوصة هو
وطاهر حقي وحسين فوزي . ولكن هؤلاء كلهم كسالى !

تيمور ، ويحيى حقي : برهان حي على أن النبوغ وحده لا يكفي ، ولا العبقرية
أيضاً . لا بد من الدأب والثبات والثابرة ليكون الإنسان شيئاً مذكوراً .

وإلا فأين فن تيمور من فن حقي ! ثم أين مكانة حقي من مكانة تيمور !

حقي رجل كسول . مهمل . يستحق التعزير على تفریطه في موهبته الفذة .
وتيمور رجل دؤوب . مجتهد . يكتب . يكتب . يكتب . ولا بد أن يصادف في
ذلك الكثير الذي يكتبه شيء ذو قيمة !



في « قنديل أم هاشم » بذرة فن جديد بل ثمرة فن جديد . ثمرة حلوة كاملة
ناضجة عبقرية !

كانت البذرة في « عودة الروح » وفي « عصفور من الشرق » لتوفيق
الحكيم ، وهي هنا « الثمرة » في « قنديل أم هاشم » تلك الأقصوصة الصغيرة !

الروح المصرية الصميعة العميقة ، التي لاتجد من ينتفع بها في فنه إلا قليلا، هذه هي تطل — كما هي في أعماقها — من « قنديل أم هاشم » تطل من خلال اللمسات السريعة الرشيقة الموحية ، وتراقص وكأنها ومضات ذلك القنديل السحري العجيب ؛ ومعها الحيوية والفن والشاعرية والابداع !

وفي خلال اثنتين وخمسين صفحة فقط من حجم الجيب يتم تصوير الروح المصرية الكامنة العميقة العريقة ، وتصوير بضع شخصيات ثانوية ، وشخصية أصيلة ، ويتم صراع كامل بين روح الشرق والغرب ، ويتم انتصار الايمان المبصر على العلم الجاحد ... أما بقية الكتاب ، فننصرف إلى أقاصيص أخرى لارتفع إلى مستوى قنديل أم هاشم ، وإلى قصيدة من الشعر المنشور من أروع ما يعرفه الشعر المنشور والمنظوم !

أهذه الموهبة كلها يطمرها الكسل والاهمال ؟.. ليتني أملك سوط الجَلَد أيها الموهوب الكسول !!!



وبعد . فأما سياق الأقصوصة فلا أملك في تصويره لك أيها القارئ أن أستعيض أسلوبى فيه عن أسلوب المؤلف . فلمؤلف روحه القويّ البارِع، وأسلوبه الفذ المبتكر . وقصارى ما أملكه أن أنقل لك لوحات من الأقصوصة ومواقف .

مها تبلغ من البراعة والجمال فهي في السياق أبرع وأجمل ، لأنها هناك أعضاء في جسم حي متناسق . ولما كانت هذه هي الوسيلة الميسرة لدي . فأنا مضطر إذن أن ألخص لك خطوط الأقصوصة ، لتستطيع أن تلم بما أقتطفه لك من اللوحات والمواقف :

الشيخ « رجب » رجل ريفى سكن القاهرة بجوار « أم هاشم » تبركا وتيمناً وتحقيقاً لشوق قديم أن يكون في حمى أخت الحسين . وقد توجه بابنه إسماعيل إلى التعليم المدني دون أخويه الكبارين ، لأن هذا النوع من التعليم قد استهواه وتركزت جهود الرجل وعائلته في أن يتيح « لسي إسماعيل » مطالب تعليمه ، حتى إذا حصل

على البكالوريا ولم يكن متفوقاً اصطدم أبوه بالموقف . فهو كان يعده للطب ، ومدرسة الطب في مصر لا تقبله متأخراً . فاستخار الله ، وعزم على أن يرسله إلى « بلاد بره » ليتعلم على حساب قوته وقوت امرأته وابنة أخيه فاطمة ، وقبل أن يغادر الفتى مصر أوصاه أبوه بالمحافظة على دينه ، وتماهد معه على الزواج من فاطمة لكي يلبيه عن الولع بالنساء في « بلاد بره » الفاسدة . وسافر الفتى الذي نشأ في حي السيدة الطاهرة ، وتشبعت روحه بروح الحي المؤمنة المتكلمة المطمئنة لما هي فيه . سافر بروح الشرق الصوفية المستسلمة ، ليصطدم هناك بروح الغرب العملية المصارعة . وقد تجسمت هذه الروح في صديقه « ماري » التي كانت تهب له كل شيء كما تهب تفاحة مجلوبة من السوق !...

فوقع صريعاً في هذا الصراع الروح الداخلي ، ثم أفاق على يدي صديقه أيضاً . أفاق وقد أصبح شخصية أخرى . شخصية مؤمنة بالعلم والفردية وبالصراع ، شخصية متميزة فاحصة تواجه الجموع ولا تنفر في الجموع !... ثم عاد . عاد ملهوفاً مشتاقاً إلى مصر . وقد صنع الزمن به في انكسار سبع سنوات ما صنع . فإذا به يجد مصر هي مصر . وميدان السيدة هوميدان السيدة . عاد طبيب عيون ، فإذا به يجد أمه تداوي عيني فاطمة بزيت قنديل أم هاشم ... وهنا ثار بكل ما فيه من قوة على هذا الخمود الخالد ، فحطم زجاجة الزيت ، وحطم قنديل أم هاشم ، واصطدم بالجماهير ، ووجد نفسه غريباً في البيئة ... وبعد صراع طويل عاد إلى قواعده ، وتم انتصار الإيمان البصر على العلم الجاحد . وانتصرت الروح !



السياق بين يديك أيها القارئ ، ودونك بعض اللوحات والمشاهد .

ونحن نكتفي منها بثلاث صور لميدان السيدة في نفس إسماعيل : إحداها قبل سفره إلى أوروبا وهو مؤمن بالسيدة الطاهرة ، والثانية بعد عودته مؤمناً بالروح الأوروبية الحديثة ، والثالثة بعد انتهاء الصراع الأخير في نفسه ، وعودته إلى الاستقرار النفسي والهدوء ...

هذه الصور الثلاث للمنظر الواحد في نفس واحدة ، تشهد ببراعة في التصوير النفسي ، لا ينالها إلا موهوب . ها نحن أولاء في الميدان :

١ — « إذا أقبل المساء ، وزالت حدة الشمس ، وانقلبت الخطوط والانعكاسات إلى انحناءات وأوهام . أفاق الميدان إلى نفسه ، وتخلص من الزوار والغرباء . إذا أصخت السمع وكنت تقي الضمير فطنت إلى تنفس خفي عميق يحجب الميدان ، لعله سيدي العتريس بواب الست — أليس اسمه من أسماء الخدم — لعله في مقصورته ينفذ يديه وثيابه من عمل النهار ويتنفس الصعداء . فلو قيض لك أن تسمع هذا الشهيق والزفير ، فانظر عندئذ إلى القبة . لألاء من نور يطوف بها ، يضعف ويقوى كومضات مصباح يلاعب الهواء : هذا هو قنديل أم هاشم المعلق فوق المقام . هبهات للجدران أن تحجب أضواءه . يمتلئ الميدان من جديد شيئاً فشيئاً . أشباح صفر الوجوه ، منهوكة القوى ، ذليلة الأعين ، يلبس كل منهم ما قدر عليه ، أو إن شئت فما وقعت عليه يده من شيء فهو لابس . نداءات الباعة كلها نغم حزين :

— حراتي يا فول .

— حلبي وع النبي صلي .

— لوبية يا فجل لوبية .

— المسواك سنة عن رسول الله .

« ما هذا الظلم الخفي الذي يشكون منه ؟ وما هذا العبء الذي يجثم على الصدور جميعاً ؟ ومع ذلك فعلى الوجوه كلها نوع من الرضى والقناعة . ما أسهل ما ينسون ! تتناول أيد كثيرة قروشاً وملايم قليلة . ليس هنا قانون ومعيار سعر ؛ بل عرف وخطر وفصال ، وزيادة في الكيل أو طبة في الميزان . وقد يكون الكيل مدلساً والميزان مغشوشاً ، كله بالبركة . صفوف تستند إلى جدار الجامع جالسة على الأرض ، وبعضهم يوسد الرصيف . خليط من رجال ونساء وأطفال ، لا تدري من أين جاؤوا

ولا كيف سيختفون . ثمار سقطت من شجرة الحياة فتعفت في كنفها . هنا مدرسة الشحاذين . حامل كيس الالم يثقل ظهره ينادي :

— لقمة واحدة لله يا فاعلين الثواب ؛ جاعان .

والشابة التي تثبت فجأة وسط الحارة عارية أو شبه عارية :

— يا لالي تكسي ولية يا مسلم ربنا ما يفضح لك ولية !

« صوتها الصارخ يجذب الوجوه للنوافذ ، وعيناها الساحرتان تستهويان المطلات ، فتمطر عليها أكوام من الخرق ورث الثياب . في لحظة واحدة تذوب وتختفي ، فلا تدري أطارت ، أم ابتلعها الأرض ففارت .

« وهذا بائع الدقة الأعمى الذي لا يبيعك إلا إذا بدأته السلام وأقرأك وراء الصيغة الشرعية للبيع والشراء .

« ينقضي النهار فيودع الطرشجي براميله ، وتترك أقدام الخراط عملها اليومي وأدواتها لتعود بصاحبها إلى الدار . لا يزال الترام هنا وحشاً مفترساً له في كل يوم ضحية غريرة . يتقدم المساء ، ينعشه نسيم ذو دلال . تسمع من القهاوي ضحكات غضة وأخرى غليظة خشنة ، وإذا دلفت من الميدان إلى مدخل شارع مراسينة ، سمعت ضجيج السكارى في خمارة أنسطاسي التي يلعبها أهل الحي بفكاhtهم « خمارة أنست » يخرج منها مكير هائج يتطوح ويتعرض للمارة .

— وروني أجمعص فتوة .

— جتتك لهوة يا بعيد .

— سيويه في حاله دا غلبان .

— ربنا يتوب عليه .

« أشباح الميدان الحزينة المتعبة يحركها الآن نوع من البهجة والمرح . ليس في الدنيا هم ، والمستقبل بيد الله . تتقارب الوجوه بود ، وينسى الوجيع شكائته ، ويذمر الرجل آخر تقوده في الجوزة أو الكتشينة ، وليكن ما يكون ! تقل

أصوات اصطدام كفف الموازين ، وتحتفي عربات اليد ، وتطفأ الشموع داخل
المشعات ! عندئذ تنتهي جولة إسماعيل في الميدان . هو خير بكل ركن وشبر
وحجر ، لا يفاجئه نداء بائع ، ولا ينبهم عليه مكانه . تلفه الجموع فيلتف معها
كقطرة المطر يلقيها المحيط .

أرأيت كيف يصور المؤلف بلمسات ريشته السريعة النبض ، المتوفرة الحركة
صور المكان والوجوه والنفوس ؟ أرأيت كيف تطل عليك الروح المصرية
واضحة بتسامحها وإيمانها واتكائها وهمومها وأحزانها ومرحمتها وفكاهتها من
خلال السطور ... مشهد سكران « خمارة أنست » وحده وتعليق الناس عليه
يعطيك حقيقة هذه الروح : التسامح و « حة : « سيويه في حاله دا غلبان » العطف
والإيمان والرجاء في الله « ربنا يتوب عليه » الألفة والمودة : « جتك لهوة يا بعيد » .
إنه ليس ميسوراً لكل قصاص أن يوفق هكذا في يسر وسرعة إلى تلك
اللمسات السريعة ، التي يخيل إليك أنها جاءت عفواً لمخاطر بلا تعب ولا تفكير
ولا تنسيق !

وفي الصورة كثير من هذه اللمسات البارة التي لا تهبأ إلا لفنان موهوب .



٢ — والآن فإلى الصورة الثانية : فإسماعيل قد عاد من أوربا بروح جديد .
عاد فرداً معتزلاً بفرديته ، طيباً معتزلاً بعلمه ، متمدناً معتزلاً بتمدنه . عاد ينفرد من
الخرافة والجهل والرضى بالواقع والاحالة إلى المجهول .

ومنذ لحظة كان في بيت أبيه يحطم زجاجة الزيت . زيت قنديل أم هاشم ،
لأنه لحظ أمه تقطر منها في عيني فاطمة الموشكتين على الظلام . ثم يفر آبقاً من
الدار ، اشمئزاً وضيقاً بهؤلاء الناس ، وبمصر وبالمصريين :

« أشرف على الميدان فإذا به يموج كدأبه بخلق غفير . ضربت عليهم المسكنة ،
وثقلت بأقدامهم قيود الذل . ليست هذه كائنات حية تعيش في عصر تحررك فيه

الجماد . هذه الجوع آثار خاوية محطمة كأعقاب الأعمدة الخربة ، ليس لها ما تفعله إلا أن تمثر بها أقدام السائر . ما هذا الصخب الحيواني ؟ وما هذا الأكل الوضع لتلهمه الأنفواء ؟ يتطلع إلى الوجوه فلا يرى إلا آثار استغراق في النوم كأنهم جميعاً صرعى أفيون .

لم ينطق له وجه واحد بمعنى إنساني . هؤلاء المصريون : جنس سمج ثثار ، أقرع أرمد ، عار حاف ، بوله دم ، وبرازه ديدان ، يتلقى الصفعة على قفاه الطويل بابتسامة ذليلة تطفح على وجهه . ومصر ؟ قطعة « مبرطشة » من الطين أسنت في الصحراء ، تطن عليها أسراب من الذباب والبعوض ، وبغوص فيها إلى قوائمه قطع من جاموس نحيل ... يزدحم الميدان بيائمي اللب والفول وحب المرز ، ونبوت الفخير ، والمهريسة ، والبسيصة ، والسمبوسكة ، بليم الوحدة . في جنباته مقاه كثيرة على الرصيف بجوار الجدران ، قوامها موقد وإبريق وجوزة . أحياء لم تعرف الماء منذ سنين ، الصابون عندها والعنقاء سواء ، تمر أمامها فتاة مزججة الحواجب ، مكحلة العينين ، شدت ملامتها لتبرز عجيزتها وطرف ثوبها ، وتحجبت ببرقع يكشف عن وجهها . وما معنى هذه القصة التي تضعها على أنفها ؟ أف ! ما أبشع رياء هذا المنظر وما أقبحه ! سرعان ما بدأ الناس يتحركون بها كأنهم كلاب لم يرو في حياتهم أنثى ! هنا جمود يقتل كل تقدم ، وعدم لا معنى فيه للزمن ، وخيالات المخدر ، وأحلام النائم والشمس طالعة ...

... « وشعر إسماعيل بأن هذه الجوع أشلاء ميتة تطبق على صدره ، وتكتم أنفاسه ، وتبهظ أعصابه ... يصطدم به المارة كأنهم عمي يتخبطون . هذا الرضى عجز ، وهذه الطيبة بلاهة ، وهذا الصبر جبن ، وهذا المرح انحلال .

« انفلت إسماعيل من الزحام وجرى إلى الجامع ودخله ، واجتاز الصحن إلى الحرم . المقام يتنفس بدل الهواء أنجرة ثقيلة من عطور البرابرة . هذا هو القنديل قد علق التراب بزجاجه ، وامسودت سلسلته من « هبابه » تفوح منه رائحة

احتراق خائفة . أكثر ما ينبعث منه دخان لا بصيص ضوء هذا الشعاع إعلان
قامم للخرافة والجهل ... » .

وهكذا تبدل إحساسه بالميدان وبالناس وبالضريح وبقنديل أم هاشم . تبدل
بعد أن تلقت روحه ضربات « ماري » صديقه في انجلترا . تلك التي كانت تهبه
كل شيء ثم تمتطي دراجتها وتذهب لتقابل صديقها الجديد ، وهي تلوح لاسماعيل
بيدها : وداعاً . أو إلى اللقاء ! ... تلك التي : « رأته يطيل جلسته بجانب
الضعفاء من مرضاه ، ويخص بعطفه من يلحظ فيه آثار تخريب الزمن للأعصاب
والعقول — وما أكثرهم في أوروبا — يجلس صامتاً ينصت لشكواهم . وكان أكبر
كرم منه أن يماشي منطقهم منطقهم المريض . لحظته « ماري » وحلقة
المرضى والمهزومين تطبق عليه يتشبهون به ، كل يطلبه لنفسه ، فأقدمت
وأيقظته بعنف :

« أنت لست المسيح بن مريم ! » و « من طلب أخلاق الملائكة غلبته
أخلاق البهائم ! » و « الاحسان أن تبدأ بنفسك » هؤلاء الناس غرقى يبحثون
عن يد تمده إليهم ، فاذا وجدوها أغرقوها معهم ! إن هذه العواطف الشرقية مردولة
مكروهة ، لأنها غير عملية وغير منتجة . وإذا جردت من النفع لم يبق إلا اتصافها
بالضعة والهوان . إنما هذه العواطف قوتها في الكتمان لا في البوح ! »

وصارع . ولكن روح الغرب ممثلة في ماري كانت أقوى منه . فسقط صريعاً .
ثم أنقذته . أنقذته بجسدها ولذائذه ، وبجرحها ومعاونتها ، وبرياضات الريف ووزناته
فصحا . ولكنه استحال خلقاً آخر . هو هذا الخلق الذي كنا منذ لحظة نلقاه في
ميدان السيدة ساخطاً على هذا الشرق الذليل !

ولكن روح الشرق ليست من الضعف كما حسب إسماعيل . فيها هي ذي ترده
إليها ، وتستنقذه من هذا الجفاف الروحي . ها هو ذا يحاول شفاء فاطمة بطبه
فيصيبها العمى ، وها هو ذا يحطم « قنديل أم هاشم » فتهاول عليه الجماهير لكماً

وضرباً حتى يفقد النطق ، لولا أن ينقذه من الجماهير الغاضبة « الشيخ درديري »
خادم الضريح ، وها هو ذا أبوه وأمه يفقدانه بعدما أنفقا عليه من دمها ولحمها
سبع سنين ، وها هو يخرج شريداً إلى « بنسيون » امرأة يونانية يرى فيه وجه
أوربا المادي الطامع الشره الناضب العطف والضمير !

ثم ها هو ذا يعود . يعود إلى ميدان أم هانم . يعود كالشودود بسلاسل
سحرية للوقوف في هذا الميدان ، وهو لا يدري مالذي يشده إليه . عاد بعد المعركة
العنيفة التي قاساها في عودته كال معركة التي قاساها في ذهابه ! عاد في ليلة القدر :

« ابتداءً يطيل وقفته في الميدان ويتدبر ، في الجو ، في الهواء ، في الخلوقات ، في
الجمادات . كلها شيء جديد . لم يكن فيها من قبل . كأن الوجود خلغ ثوبه القديم
واكتسى جديداً . علا الكون هدنة بعد قتال عنيف

« يحدث إسماعيل نفسه : لماذا خاب ؟ لقد عاد من أوربا بجمعة كبيرة محشوة
بالعلم ، عندما يتطلع فيها الآن يجدها فارغة ، ليس لديها على سؤاله جواب . هي أمامه
خرساء ضئيلة ، ومع خفتها فقد رآها ثقلت في يده فجأة !

« ودار بعينيه في الميدان . وتريث نظرتيه على الجموع فاحتملتها . وابتداءً يتسم
لبعض النكات والضحكات التي تصل إلى مسمعه فتذكره هي والنداءات التي يسمعها
بأيام صباه ... ما يظن أن هناك شعباً كالمصريين حافظ على طابعه وميزته رغم تقلب
الحوادث وتغير الحاكمين . (ابن البلد) يمر أمامه كأنه خارج من صفحات (الجبرتي)
اطمأنات نفس اسماعيل وهو يشعر أن تحت أقدامه أرضاً صلبة . ليس أمامه جموع
من أشخاص فرادى ، بل شعب يربطه رباط واحد : هو نوع من الإيمان ، ثمرة
مصاحبة الزمان ، والنضج الطويل على ناره . وعندئذ بدأت تنطق له الوجوه من
جديد بمعان لم يكن يراها من قبل . هنا وصول فيه طمأنينة وسكينة ، والسلاح
منمعد . وهناك نشاط فيه قلق وحيرة وجلاد لا يزال على أشده ، والسلاح مسنون .
ولم المقارنة ؟ من الباب ولى الحب من النافذة .

... « وغاب لحظة في أفكاره ؛ فإذا به ينتبه على صوت شهيق وزفير عميق

يحوبان الميدان . هذا هو سيدي العريس ولا ريب . رفع بصره . القبة في غمرة من ضوء يتأرجح يطوف بها . انتفض إسماعيل من رأسه إلى أخمص قدميه . أين أنت أيها النور الذي غبت عني دهراً ... مرحباً بك ! لقد زالت الغشاوة التي كانت ترين على قلبي وعيني . وفهمت الآن ما كان خافياً علي . لا علم بلا إيمان . إنها لم تكن تؤمن بي . إنما إيمانها يبركتك أنت وكرمك ومنك . يبركتك أنت يا أم هاشم .

... » ودخل إسماعيل المقام مطأطأ الرأس فأبصره يرقص عليه ضوء خمسين شمعة زيت جوانبه . والشيخ درديري يتناولها واحدة واحدة من فتاة طويلة القامة سمراء اللون ، جمدة الشعر ... هي نعيمة ... (وكانت قبل سفره مومساً تزور أم هاشم لتساعدها على التوبة ، وقد نذرت لها خمسين شمعة لو تاب الله عليها وعصمها مما هي فيه من ابتلاء)

» لقد صبرت وآمنت ، فتاب الله عليها ، وجاءت توفي بنذرهما بعد سبع سنوات . لم تقنط ، ولم تثر ، ولم تفقد الأمل في كرم الله . أما هو الشاب المتعلم ، الذكي المثقف ، فقد تكبر وثار ، وتهجم وهجم ، وتعالى فسقط

» ورفع إسماعيل بصره فاذا القنديل في مكانه يضيء ، كالعين المطمئنة ، التي رأت ، وأدركت ، واستقرت . خيل إليه أن القنديل ، وهو يضيء ، يوميء إليه ويبتسم !

» وجاء الشيخ درديري يسأله عن صحته وأخباره ، فيميل عليه إسماعيل يقول :

— هذه ليلة مباركة يا شيخ درديري . أعطني شيئاً من زيت القنديل

— والله أنت بحتك كويس ... دي ليلة القدر ... وليلة الحضرة كإن

» وخرج إسماعيل من الجامع ، وييده الزجاجية وهو يقول في نفسه للميدان وأهله :

— تعالوا جميعاً إلي ! فيكم من آذاني ، ومن كذب علي ، ومن غشني . ولكني

رغم هذا لا يزال في قلبي مكان لقد ارتكم وجهكم وانحطاطكم ، فأنتم مني وأنا منكم . أنا ابن هذا الحى ، أنا ابن هذا الميدان . لقد جار عليكم الزمان ، وكلما جار واستبد كان إعزازي لكم أقوى وأشد »

وعاد إلى الدار بعلمه وإيمانه يعالج فاطمة فتشفى ، ويفتح عيادته في حي البغالة بجوار التلال ويجعل الزيارة بقرش واحد . « ليس من زبائنه متأنقون ومتأنقات . بل كلهم فقراء . حفاة وحافيات » و « كم من عملية شاقة نجحت على يديه بوسائل لو رآها طبيب أوربا لشق عجباً ! استمسك من علمه بروحه وأسامه ، وترك التدجيل والمبالغة في الآلات والوسائل » . « وتزوج إسماعيل من فاطمة وأنسلها خمسة بنين وست بنات » !

طابع مصر حتى في النسل الكثير ! لقد عاد ... وعدنا معه لنرى روح مصر العميقة . زها في كل مشهد وكل خاطرة وكل لفظة وكل لفظ . زها في نعمة « القطة الضالة » التي اهتدت بالايان ، كما زها في إسماعيل الطبيب المتفرنج الذي اهتدى بالايان . زها ونلسها روحاً إنسانية طيبة سمحة فكهة رحيمة .

هذا هو الفن الانساني في طابع قومي . في أرقى الآفاق !



وفي أول الحديث قلت : إن بذرة « قسديل أم هاشم » كانت في « عودة الروح » و « عصفور من الشرق » لتوفيق الحكيم . ولكن يجب التفرقة بين البذرة والثمرة .

هناك . وفي « عصفور من الشرق » خاصة . كان الصراع بين روح الشرق وروح الغرب يتبدى في خطرات ذهنية وفي جمل وكلمات ونظريات . وهنا يتبدى هذا الصراع في خلجات نفسية ، وفي حركات وإيماءات وانفعالات . هنا حياة . من الاحم والدم والخلجات والانفعالات .

وهما نموذجان متقابلان في طريقة العمل الفني ، وطريقة الاحساس بالحياة على السواء

وفي هذا السياق تذكر قصة « خان الخليلي » لنجيب محفوظ ، فهذه وتلك هما العملان البارزان في تصوير البيئة المصرية والروح المصرية في مجال إنساني . ولكل من المؤلفين طريقته بعد ذلك . ففي يحيى حقي سرعة المسات وشاعرية التصورات . وفي نجيب محفوظ هدوء المسة ، وثبات الريشة . ثم تبقى الفوارق الأخرى بين قصة كبيرة وأقصوصة صغيرة ، في طريقة العمل الفني ، وفي رسم الشخصيات والحوادث ، وفي المحيط الذي تضطرب فيه هنا وهناك .



همزات الشياطين

لعبد الحميد جودة السحار

كان هذا الكتاب - وهو حلقة من سلسلة لجنة النشر للجامعيين - مفاجأة كاملة لي . فأنا أعرف مؤلفه الشاب ، فأعرف أنه أديب مجتهد ؛ وقد قرأت له ما سمح وقتي المحدود بقراءته من كتبه الكثيرة التي يتجه بها غالباً إلى التاريخ الاسلامي ، ليعيد عرض وقائعه الجافة في صورة قصصية ، يحافظ فيها على دقة التاريخ مع سهولة العرض وتشويقه ، وهو عمل نافع مشكور .

وقرأت له قصته الأولى عن : أحسن بطل الاستقلال ، وهي لا تبشر بشيء ! ثم قرأت - على وجه الخصوص - كتابه « في الوظيفة » وأعجبني فيه قدرته على التصوير السريع باللمسات الخاطفة ، فقلت عنه :

« إن صاحب هذه الصور الانتقادية موهوب في فن التصوير السريع . ومهما أخذت عليه من عيوب في عمله الفني ، فأنك لن تحطىء الملامح التي يريدها ، والسحنة التي يفيها ، وهذا وحده يكفي .

« إنه ذو عين لماحة ، تسجل الحركة الحسية ، كما تسجل الحركة النفسية . ثم تغلف اللوحة المرسومة بروح السخرية ، وتمزجها بنصر الفكاهة ، حتى ليخيل إليك أنه ينظر إلى الدنيا كما ينظر إلى ملهانة كبيرة ؛ تأخذ عينه فيها لمحات التناقض ، وتأخذ حسه فيها مواضع السخرية ، وتأخذ نفسه فيها مواطن الدعابة ... »

ولكن هذا كله شيء ، و « همزات الشياطين » شيء آخر ، ومع أنها موسومة بهذه السمة التي عبرت عنها في تلك الفقرات . إلا أن الشقة بينها وبين جميع أعمال المؤلف الشاب بعيدة ، فهي وثبة واسعة المدى ، لا بالقياس إلى جميع أعماله ، بل بالقياس إلى أقصى ما كان يتوقعه الناقد لهذه الأعمال !

وقبل أن أبعد في طريق التعميم أخصص ماذا أعني بأنه وثبة واسعة المدى :
تحتوي هذه المجموعة على اثنتي عشرة أقصوصة ، وقد صدرها المؤلف يبحث مختصر
مفيد عن الرواية والأقصوصة يؤلف مع الفصل الذي احتوى عليه كتاب « فنون
الأدب » عن القصة والمرحبة تأليف « ه . ب تشارلتن » وتعريب الأستاذ زكي
نجيب محمود . والفصل الذي كتبه الأستاذ محمود تيمور عن « فن القصص » ...
كل ما تحويه المكتبة العربية تقريباً عن هذا الباب الضخم من أبواب الأدب :
باب القصة !

من هذه المجموعة أقصوصة طويلة بعنوان « وسوسة الشيطان » تستغرق أكثر
من ثلاثين صفحة ، وهي الأقصوصة الرئيسية في المجموعة . . . وهذه هي
الأقصوصة الفذة البارعة في المجموعة ، وفي أعمال المؤلف كلها منذ أن أخذ
يكتب وينشر . أما بقية المجموعة فثنيء عادي فيه الخطأ وفيه الصواب ، وبعضها
تبدو فيه العجلة التي لا تقتفر لمن يملك أن يخرج مثل هذه الأقصوصة الرئيسية !

وهذه الأقصوصة هي التي فاجأتني مفاجأة تامة ، جعلتني أعاود النظر في كل
ما قرأته للمؤلف ، لعلني أكون قد أخطأت في تقديره أول الأمر ، أو لعل بعض
كتبه التي لم أكن قرأتها يوحى بهذه الوثبة الواسعة !

ثم عدت بعد هذا كله مقتنعاً بأنها وثبة واسعة ، ومفاجأة كاملة ! وقادتني هذه
المفاجأة إلى أن أراجع كل ما تحويه مكتبتي من الأقاصيص المؤلفة باللغة العربية —
وهي تكاد تشمل كل ما تحويه المكتبة العربية في هذا الباب — فوجدت هذه
الأقصوصة تكاد تقف وحدها متفردة بين هذا الحشد من الأقاصيص . ذلك حين
نستثني أقصوصة : « قنديل أم هاشم »

وأردت أن أتابع الموزانة ، فعدت إلى ما تحويه مكتبتي من الأقاصيص المترجمة —
وهي تكاد تشمل كذلك كل ما نقل إلى اللغة العربية — فوجدت هذه الأقصوصة
تقف رافعة الرأس مع أعظم ما أعجبت به في هذه المجموعة . . . ترتفع على معظمه ،

وتساوي أقله ، وتنحني أمام عدد صغير جداً لا يبلغ عشر أفايص من حوالي المائتين !

تصور هذه الأقصوصة تجربة نفسية كاملة للخطيئة . وهي تمثل - مع استقلالها وأصالتها - صراع كل « بافوس » إمام « تاييس » وكل « عبد الرحمن قس ! » أمام « سلامة » بل صراع كل « آدم » أمام فتنة الفاكهة المحرمة . وهي تصور هـذا الصراع باللمسة الهينة ، والايحاء القصيرة واللفظة الموحية ، والحركة المعبرة ، وتلم في الطريق بكل خلجة وكل خاطرة وكل تأثر وكل انفعال ، وتجمع بين السرعة المتحركة في السياق ، والدقة الكاملة في رسم الخلدات الخفية ، والوسوسات الخافتة ، وتصور « فلماً » كاملاً للصراع النفسي في موقف خاص !

وذلك كله دون حذقة ، ودون إبراز للتحليل النفسي الذي يأخذ هيئة التفسير العالمي ، فيفسد الفن القصصي ، إلا في موضعين عابرين ألم بهما الإماماً سريعاً لحسن الحظ ، فلم يفسد السياق ، وإن غضاً من قيمته الفنية قليلاً .

والصعوبة التي تواجه ناقد القصة أنه لا يملك عرض الجمال الفني فيها كما يريد ، فالتلخيص عبث وقتل لهذا الجمال ، فهو - على أحسن الأوضاع - يلخص الفكرة ، وماذا تجدي الفكرة إذا لم يستطع تصوير طريقة العلاج ؟ وكل وصف لطريقة يعد تشويهاً بالقياس إلى حقيقة العمل الفني في السياق !

ولكنني بعد هذا كله مازم أن أعرض على القارئ هذا التشويه :

صلاح شاب في الثلاثين ، متدين ، واثق بنفسه وبإيمانه ، فقد وصل إلى هذه السن ولم يرتكب معصية قط - على الأقل حسبما يعتقد - فهو صاحب حق في الجنة ، لا منازعة فيه ، ولأنه لم يعان من قبل أية تجربة نفسية ، فهو يقسو على الخطيئة والخطأة ، ولا تنفسح نفسه لأي عطف عليها أو عليهم ، ولا يحاول أن يستمع لأية معذرة من الظروف والملابسات والاضطرار .

وحين يسمع من الواعظ تحذيره من النفاق وتخويفه للناس من عذاب النار ،

لا يحفل ولا يحفل ، فانه نأج من النار ؟ وحين يقص على زوجته نبأ طرد « عبد التواب أفندي » من عمله لأنه اختلس ، يعلق على هذه الجريمة بقسوة ، ولا يقبل من زوجه التماس أية معذرة لهذا السارق الأثيم : وحينما تتقاعس زوجته عن صلاة الفجر لأن حلاوة النوم تقعد بها في السرير ، يلج عليها حتى تقوم ، لأنه « يود أن يزحزحها عن النار ... » وحينما يعلم أن فتاة يتركها أهلها لتشتغل بالتدريس بعيدة عنهم ، يهيم بأن يذهب إليهم ليوضحهم على هذا الاستهتار !

ويخرج صلاح لعمله بعد الصلاة وقراءة « الحزب » وهو يحلم بالجنة التي دخلها فلم يجد « سميرة » زوجه ، ثم إذا هي تدخلها إكراماً لخاطره ...! يخرج حيث يعد له المؤلف ، أو تعد له الحياة ، الفتنة الأولى مع هذه المدرسة ذاتها :

« أغلق صلاح باب مسكنه خلفه ، وقبل أن يهيم بالانزول في الدرج ، فتح باب المسكن المواجه له وخرجت منه فتاة واسعة العينين ، ناهدة الصدر ، نحيلة الخصر ، وما إن تلاقى عيناه بعينها حتى غض من بصره ، وتأخر خطوات ليفسح لها الطريق ؟ فمرت من أمامه ، وملاأت خياشيمه رائحة عبقة أنعشت نفسه ، ولكنه ظل مطأطيء البصر ، وهبطت الدرج قافزة ، ولم يقدر صلاح على أن يقمع شهوة التطلع طويلاً ، فنظر من بين أهدابه المسبلة ، فوقع بصره على ثديين يترجرجان صاعدين هابطين ، فأغمض عينيه ، وتعوذ من الشيطان الرجيم ، وخفت وقع أقدامها وتلاشى ، فوجد نفسه يهبط مسرعاً — وما كان لينزل إلا متمهلاً وقوراً ، متخذاً سمة الكهول الموقرين — وسأل نفسه عما دفعه إلى الهبوط السريع ، فرد ذاك إلى جو الربيع الذي أنعشه ، ودب فيه نشاط حبيب إلى النفس ، وبلغ الطريق فامجها تفد في السير ، وتصدت إلى الطوار خفيفة رشيقة ، وما تقطع في الطريق خطوات حتى تعود لتقفز إلى الطوار ثانية كأنها خيال يطير ، لا يبغي المكوث على الأرض ولا يطبق اللصوق بها . ووجد نفسه يفذ في السير ، ولكن علام الاسراع ، وما هناك حاجة إلى الاسراع ، فما زال في الوقت متسع ؟ وأحس

هـ أ خفيفاً ينبعث من داخله يستفسر : ترى أتفد السير لتلحق بها وتتطلع إليهما ؟ وما همس هذا الهاجس في نفسه حتى تفرع وجفل ، وضيق من خطوه ، وتعود وابتدأ في قراءة المعوذتين ! »

ثم تتابع الحياة دورتها ، ويتابع المؤلف خطوات صلاح . وصراعه مع نفسه ، ومغالطته لها ، وهو واجسه وخطراته ، وتناقض أحاسيسه ، وإقدامه وإحجامه ، واقترابه في كل إقدام وكل إحجام من الهزيمة والاستسلام ، في أسلوب بارع فائق لا نستطيع مجاراته فيه ولا غلثك تلخيصه ، حتى نلتقي بالبطل في موقف الهزيمة الأول : « وانطلقا في الطريق الهادئ الساكن المتمد على النيل ، وسارا صامتين كأنما استعارا صمتها من صمت المكان ، واقتربت « بديمة » منه حتى التصق كتفها بكتفه ، واصطدمت يدها بيده أكثر من مرة ، واستقرت يدها في يده أخيراً ، فراح يضغطها ضغطاً خفيفاً ، فكان يحس بنشوة لذينة تسري فيه ، ما كان يحسها لو أن اليد التي كانت في يده يد « سميرة » ، واستمر السكون مخملاً عليها ، وكان سكوناً خارجياً ، ولم تكن نفسها ساكنتين ، بل كانتا تعتلجان بشعور فوار ، فقد كان كل منهما يمتنى أن يضم صاحبه إلى صدره ليطفى ناره !

« وبلغا مقعداً خشبياً ، جلسا يحديقان في النيل برهة ، ثم زحفت « بديمة » على المقعد بخفة حتى التصقت به ، فملاً عبرها الشذي أنفه ، وحرك نفسه ، فتساق إلى أن يضمها إليه ويطوقها بذراعيه ، ويمطر وجهها قبالات ، ولكنه تمسح شهوته ، وقاوم رغبته ، ورمى بنظره إلى النيل ، وجعل يرقب موجاته المتكسرة محاولاً أن يتشاغل عن هوائف نفسه ، ولكن رغبته خنفته وسيطرت عليه ، فارتد بصره إليها ، وراح يتطلع إليها في وله واشتهاء .. والتقت العيون ، فترجمت عما تخفي الصدور ، فمالت « بديمة » وأسندت ظهرها إلى صدره ، فخنق قلبه ، وارتفع نبضه ، وسرى الدم حاراً في بدنه ، حتى أحس به يكاد يشوي وجهه ، وانبهرت أنفاسه قليلاً ، وضاعت حدقتا عينيه قليلاً ، واضطرب كثيراً ، وأحس شعرها الأسود السبط الجميل الذي تنى يوم جلست أمامه في السينا أن يمر بيده

عليه ، يلمس خده ، فسرت رعدته في جسمه ، وارتفعت يده دون أن يتكلف ذلك ، وراحت تمر على شعرها في حنان ، فرفعت عينها المتكسرتين إليه وهي مستلقية على صدره ، واستدارت قليلاً كأنها استدارت للقبل . . . ورنّت إليه في دلال ، وزمت شفيتها تدعوه في خبث إلى النثم والعناق . . . فلم يستطع أن يقاوم تلك الفتنة المرتجفة في أحضانه ، ولا نداء العينين الواسعتين الساحرتين ، ولا الشفتين المزومتين المرتجفتين قليلاً ، المغرّتين كثيراً ! .

وهكذا يمضي المؤلف بصلاح المسكين في سياق مصور على هذا الطراز حتى يصل به إلى الدار : « وتذكر في الطريق دعاء ما كان يجري له يبال قبل اليوم ، ولم يتحرك به لسانه أبداً ، فأخذ يردده في نفسه في حرارة يحس نارها تصهر صدره ، ولأول مرة يحس جلال ذلك الدعاء ، واستمر يردده وهو يصعد الدرج : « اللهم إني أعوذ بك من شر نفسي ... اللهم إني أعوذ بك من شر نفسي » !

« ودق الباب ففتحته زوجته ، فدخل وأغلقه خلفه ، ثم طوقها بذراعيه ، وراح يقبلها في لهفة وهو ينغمم : « سميرة ... سميرة ؟ » كأنما كان في سفر طويل عاد منه ، وخطر داهم يهدد حياته ، وأحس كأنه يود أن يفضي لها بكل شيء ، وأن يقص عليها قصة ضعفه ، ولكنه زيث ، وتخلصت منه في رفق ، وسأله في ارتياب : ما بك الليلة ؟ فقال : لا أدري ، إني إليك مشتاق كأنني لم أرك منذ سنين ، فقالت : أعد العشاء ؟ فقال : انتظري حتى أصلي العشاء !

« ودخل حجرته ، وأخذ يخلع ملابسه ، ولم ترحمه نفسه المهتاجة ، بل راحت تحزه ، فسمع صوتاً يهتف به من أغوار نفسه : « يالك من منافق ! كيف سمحت لنفسك أن تضع شفيتك الآثمتين على شفيتها الطاهرتين ؟ وكيف رضيت أن تلف ذراعيك الملوثتين بخصرها ؟... وأن تلصق صدرك الخليث بصدرها ؟ يا لعارك ! » .

ثم يعتمر التوبة والتكفير بالآ يلقى «بديعة» مرة أخرى . ويصر على ذلك إصراراً
ونفسه تهتف به إليها ختافاً ، ويصمد في الظاهر وهو يقرب من الخطيئة الكبرى...
ثم تقع هذه الخطيئة في أشد لحظاته إصراراً على ألا يلح «بديعة» أو يراها !. ثم
يصبح الصباح !... « واستمر ضميره يخزه وخزاً شديداً ، وهو يتلوى من العذاب ،
وضاق صدره فترقرق الدمع في عينيه فلم يستطع حبسه ، فجرى على خديه ، واستمر
في عذاب حتى ارتفع صوت المؤذن يؤذن بالفجر . فأحس كأنه نار تصب في أذنيه .
فوضع إصبعه في أذنه ليصمها عن سماع الأذان الذي يزيد من أشجانه ، ولكن
صوت المؤذن كان يقرع سمعه فكأنه شواظ من نار مددت إلى قلبه فحرقته حرقاً ،
وارتفعت النار إلى صدره فأضته ، وأحس «سميرة» تنهض من فراشها ، فأحس
عرق الحجل يتصب منه حتى يغمره ، واقتربت من سريره فود أن تبتلعه الأرض
قبل أن تمسه ، ولكن يد «سميرة» لمست كتفه في رفق ، وهمت في حنان : —
صلاح ... صلاح ... انهض قد أذن المؤذن .

« فهم بأن يصيح فيها أن تبتعد عنه ، وألا تلمسه ، ولكن صوته انحبس ، ولم
يجد مخرجاً . فعادت تهزه وتهتف : صلاح قم . الصلاة خير من النوم . واقتربت
بوجهها من وجهه ، فلمحت دموعه تجري على خده . فهمت في فزع : صلاح . مابك ؟
أبكي ؟.. قم يا حبيبي . قال : دعيني . قالت : مابك يا حبيبي ؟ قل : رأيت رؤيا مفزعة .
رأيت نفسي أطرد من الجنة » .

ولا تنتهي الأقصوة حتى يكون هذا الواثق في نفسه وقوة إيمانه ، المستعز
بمكانه في الجنة ، القاسي على الضعف والخطيئة ... معذبا موهبا ، لاهب عليه نسائم
الرحمة إلا من الاقرار بالضعف والخطيئة ، والرجوع إلى التواب الغفار عن طريق
الخطأ والاستغفار : « ونهض صلاح ليغتسل من إثمه ، وانطلق حزينا كئيهاً يحترق
نفسه ، ويعجب لضعفه ، وسمع صوتاً آتياً من أغوار نفسه كأنه همس ينبعث من

مكان سحيق ، ولكنه بلغ أذنيه واضحاً قوياً ، وانساب فيها عذباً ندياً :

« كل ابن آدم خطيء . وخير الخطائين التوابون » .

« فتمتم والدموع تخضب وجهه : « اللهم إني أستغفرك وأتوب إليك » .

هذا عمل في رائع لا تصوره تلك المقتطفات بل تشوّهه !

وإن المؤلف الشاب ليستطيع أن يلقي بكل أعماله إلى البحر ، ثم يقف بهذا

العمل الفني وحده . فإذا قدر له أن يخرج عشر أقاصيص فقط من هذا الطراز ،

فليكن على ثقة أنه سيسلك في سجل العظماء من رجال الفنون ! ولكن هذا

عمل عسير !!!



فِي النَّفْسِ وَالْعَالَمِ

البیادر

لمیخائیل نعیمه

إنه فی نظری کتاب الموسم لسنة ١٩٤٥ لا لأنه أحسن الكتب التي ظهرت فی هذا العام أو أعظمها ، ولا لأنه یفتح فی عالم الفكر أو الفن صفحة جدیدة ، ولا لأنه مبرأ من المآخذ سلیم من العیوب ... ولكن لأنه یحاول أن ینظر إلى الكون ، وإلى مشكلات الحیاة الانسانیة والیومیة بعین خاصة - هی عین الشرق - وأن یحل هذه المشكلات ، وبعالج أمور الحیاة بطریقة خاصة هی طریقة الشرق ... وهذا وحده ینكفی لأن یجعل للكتاب قیمة خاصة ، ثم تختلف الآراء بعد ذلك فی تقدیر هذه القیمة كما تشاء .

والذی یجعل لثل هذا الاتجاه قیمة أن موجة العقلیة الأورپیة قد غمرتنا فی بدء نهضتنا الحدیثة ، وهی موجة عقلیة قویة ، صادفت تضعفها فی روح الشرق ، وضعفها فی قدرته على أثر التحول الطویل والأحداث المیئسة فی تاریخه ، فجرفت هذه الروح وغمرتھا ، وكانت هذه الظاهرة أشد بروزاً فی الأدب المکتوب ، لأن الثقافة الأورپیة تسيطر سيطرة تامة على مؤلفیه ، كما كانت هذه الظاهرة بارزة فی الحیاة الاجتماعیة المدنیة ، وإن بقی الریف سلیماً فی معظم البلاد العربیة محافظاً على طابعه فی التفكير ، وفی النظر إلى الحیاة ومشكلاتھا ، وفی مواجهة هذه المشكلات بطبیعته الخاصة العمیقة .

ومن هنا كانت هناك فرجة واسعة بین الأدب الذی ینشئه أدباء الجیل ، وصمیم الطبیعة النفسیة والفكریة للشعب ... فالأدب الذی یرتقی من عناصر أجنبیة ، ولا یجد شخصیته المستقلة ، لأن هذه العناصر قویة طاغیة ، بینا الشعب - فی صمیمه - لا یرزأ محافظاً على طبیعته الخاصة ، وسماته الفكریة والشعوریة التقلیدیة .

وما من شك أن هناك فروقاً فكرية وشعورية بين الشرق والغرب ، لم تقو عليها إلى اليوم عوامل التقارب والامتزاج ، وليس منشأ هذه الفروق اختلافاً في الطبيعة البشرية ، ولكن للعوامل البيئية والتاريخية آثاراً لا فكك منها ، وهذه الآثار من العمق والشمول بحيث تكاد تنشئ فروقاً في جوهر الطبيعة ، أو على الأقل فروقاً في النظرة إلى مسائل الكون والحياة ، وفي مواجهة هذه المسائل ، والسلوك حيالها على نحو معين .

والغيبية القدريّة سمة واضحة في تفكير الشرق وشعوره ، تقابلها الواقعية العملية في تفكير الغرب وشعوره . وعن هذه السمة تنشأ سمات أخرى في التفكير والشعور ، وفي التصرف والسلوك ، وهذا كله يترك طابعه في الفن إذا كان صادقاً بحيث يعطي صورة من الحياة .

فإذا نحن نظرنا إلى أعمال أدباء الطبيعة عندنا لم نكد نعر على السمات الشرقية الأصيلة إلا في القليل من هذه الأعمال الأدبية ، بينما نجد في سلوكهم العملي كثيراً من هذه السمات ! ذلك أنهم في سلوكهم مخلصون لطبيعتهم ولوراثتهم وفي أعمالهم الأدبية خاضعون لثقافتهم وقراءاتهم . ومعنى هذا في النهاية أن ثقافتهم جاءت أكبر من شخصياتهم ، ففمرتها وطمست معالمها ، وأنها لا تزال تنتظر الطابع الفنية القوية التي تهضم الثقافة الأوربية ، ثم تبقى لها بعد ذلك خصائصها الأصيلة . وأقرب مثال يحضر في الآن هو « تاجور » شاعر الهند العظيم . وكذلك نجد هذه الروح في عمل رجل كنولستوي الروسي يستقي من المسيحية في روحها الشرقية الشفيفة ، قبل أن تكثفها مادية الغرب الكثيفة !



هذا الكتاب الذي بين يدي الآن يحاول أن ينبه الشرق إلى خصائصه الروحية والفكرية ، وأن يكشف له عن حقيقة قواه وعن المكنات المهيأة لهذه القوى ، وأن يرشده إلى ميدانه الأصيل الذي يناسب طبيعته ، ويتسع لرسالته ، وتبدو فيه

قوته بلا معوقات ؛ كما يحاول أن ينظر إلى مشكلات الكون والانسانية بعين الشرق ، بعد أن يزيل عنها الغشاوات الطارئة ، والشبكات العالقة ، ويجلوها كما كانت في يوم مضى ، وكما يرتقب لها في يوم من الأيام ، ومن هنا كل قيمته في هذا الأوان . وهو ليس كتاباً ذا تصميم خاص في تأليفه ، إنما هو مجموعة خطب أذيع بعضها بالراديو وألقي بعضها في مختلف الأندية في لبنان وسورية وفلسطين بين سني ١٩٤٠ - ١٩٤٤ ، ولكن له وحدة في روحه واتجاهه

وأنا أؤثر - متى كان ذلك ممكناً - أن أدع المؤلف دائماً يشرح وجهة نظره بألفاظه ؛ قبل أن أعلق عليها بشيء ، لأن في ذلك إنصافاً له وللقارئ ، وفرصة للمشاركة في الحكم والنقد مع سائر القراء

عقد المؤلف سلسلة مقالات تحت عنوان : « التوأمين : الشرق والغرب » . أودعها خلاصة دعوته ، وحدد فيها حقيقة مواهب الشرق والغرب ، وطبيعة دوريهما في الحياة تقتطف منها هذه الفقرات :

« من أكمل كمالات العربية وأسماها تميزها ما بين « البصرة » و « البصر » وجعلها الكلمتين فرعين من أرومة واحدة ، بل توأمين من بطن واحد ؛ ولكن ذلك الفرع غير هذا . ولكن هذا التوأم غير ذاك . فكأنهما واحد وليسوا بواحد ، فالعين إذ تمر بها تحس ما بينهما من تجانس ، ولكنها تحس مع التجانس تبايناً . والأذن إذ تلتقطها تستأنس في الاثنين برنة تكاد تكون واحدة ، ولكنها غير واحدة ، فهي أبدامتلاصقان متباعدان ، ومتشابهان متناقضان . أما التلاصق والتشابه ، ففي المصدر ، وأما التناقض والتباعد ، ففي الطريق والوساطة .

« فالبصر - ومركزه العين - يحرص كل حمة في التقاط أشكال الأشياء وألوانها ، ومن أشكالها وألوانها يحاول أن ينفذ إلى كنهها حين أن البصرة - ومركزها القلب أو الوجدان - همها الوصول إلى بواطن الأشياء دون التلبي بظواهرها . فالأثنان يدأبان وراء المعرفة . ولكن سبيل الواحد غير سبيل الآخر ،

أما أي السبيلين أفضل وأكفل بالوصول إلى المعرفة ، فأمر لكل منكم الحق أن يثبت فيه بحسب هواه .

« أما أنا فقد قلت من زمان - وما أزال أقول - بأسبقية البصيرة على البصر في بلوغ الغاية المنشودة ، التي هي الفهم الأقصى المؤدي إلى الحرية القصوى .

« لن يبلغ البصر قلب الحقيقة قبل أن يبلغ حدوده ، ويدرك عجزه وقصوره ، ويلوذ بالبصيرة فينقلب بصيرة ، أما البصيرة فلا حدود لها مثلما لا حدود للحقيقة التي تتوحد معها . فهي وإن توكلت على البصر لا تسير على نوره . فالمحدود لا يسمع سوى المحدود ، وما كان بغير حدود لا يسمعه إلا ما كان بغير حدود .

« والآن إذا قلت لكم : إن الشرق هو بصيرة العالم ، وإن الغرب هو بصره ، فما إخالكم تسيئون فهم ما أقول ، فتحسبون أن الشرق كله بصيرة ولا بصر ، وأن الغرب كله بصر ولا بصيرة . ذلك يعني تجريدكم الشرق عن كل حس خارجي ، وتجريدكم الغرب عن كل شعور باطني ، وهو غير الواقع وغير المقول . وجل ماأرمني إليه هو القول بأن زبدة الشرق في بصيرته ، وزبدة الغرب في بصره ، وأن الاثنين توأمان متلاصقان يبدوان كأنهما واحد ، ولكنها غير واحد . لقد اتبع الشرق هدى البصيرة ، واتبع الغرب هدى البصر ، فأنجب الأول الأنبياء ، وأنجب الثاني العلماء . فكانت هدية الأنبياء إلى العالم أدياناً ترفع الأرض إلى السماء . وكانت هدية العلماء علوماً تهوي بالسماء إلى الأرض .

« لكننا الانسان « وقوى الانسان ، من ظاهرة وباطنة ، في مد وجزر متلازمين . فللبصيرة - مثلما للبصر - مد يتلوه جزر وجزر يتلوه مد . ومن ذا ينكر أن من بصيرة الشرق قد فاض على العالم مد جارف من الكمالات والجماليات الروحية ؟ من ذا ينكر على الشرق قوة اندفعت من قلبه وفكره وروحه إلى كل قلب وفكر وروح ، فتغلغلت في نبضاتها وسيطرت على خلداتها ، وتسلمت على أقدس أسواقها وأعز أمانها .

« من ذا ينكر على الشرق سلطانه على كل أبناء الأرض مذ كانت الأرض وكان

الشرق ؟ وأي سلطان يتوخاه إنسان على إنسان أقوى من السلطان على القلب والفكر والوجدان .

« ما هي بالمدينة الطفيفة أن تهدي إلى العالم بأسره إلهاً ، ومع الاله اليقين بأنه أبوك الشفوق الرحوم العادل ، ومع اليقين الرجاء بالانعتاق من ربة الموت وآلام الموت .

« تلك هدية الشرق إلى العالم . وهي هدية مائلقها العالم حتى أصبح كله معبداً لاله تعددت أسماءه ولكنه واحد . وإذا الناس يفتحون أبواب قلوبهم وأفكارهم ويؤمنون لذلك الاله ، فلا يأكلون ولا يشربون ولا يزوجون ولا يتزوجون ، ولا يعامون ، ولا يستريحون ، ولا يولدون ، ولا يموتون إلا باسمه ومشيته !

وفي هذه الفقرات الأخيرة يبدو ازدواج الشعر بالحقيقة في أسلوب ميخائيل نعيمة على خير نسق واتساق .

ثم يعرض للحضارة الغربية المادية التي هي أثر من آثار البصر فيقول :

« هو ذا الانسان يهزأ بالنسر في جوه ، وبالحوت في بحره ، وبالأسد في عرينه ، وهو ينطق بصوته الأرض ، ويحبس نور النهار في أسلاك يسلطها على الليل فتمحو ظلامه ، ويبترح من العجائب أشكالاً وألواناً في مختبراته العجيبة . ولا ينقصه - على حد قول البسطاء - إلا أن يخلق إنساناً نظيره ثم يغلب الموت .

« حقاً إنه لتيار هائل جارف تعمالي أمواجه وتتدافع في كل ناحية . وفي تدافعها صخب الزلازل وعتو العواصف ، مع شيء من بهجة الفصول ، ورونق السماء ومجر الفوز بالقيمة ، وجاذبية القوة الظاهرة . فلا غرو إذا ما غمرت المعمورة وبهرت الأبصار فهي بنت البصر ، وللبصر الحق في أن يعترف بها . فهو ما أنجبها إلا لينعم بمواهبها وخدماتها .

« لا غرو أن يقف العالم ، وفي جماته هذا الشرق ، مشدوهاً تجاه مدينة الغرب المبصر ، وأن يهلل لها ويكبر ، وأن يفخر لها كل زلاتها ، ثم أن يعقد عليها آمالاً

أبعد بكثير من مدى سلطانها ، فهي - على ما فيها من مرارة - غنية بالحلاوة التي لا يصعب على أي إنسان تذوقها ، لأنها حلاوة يتذوقها الحس . أما حلاوة المدينة القائمة على البصيرة فدون تذوقها شتى النفس وقهر الجسد . لذلك كانت الأولى أقرب إلى تناول الناس وأذواقهم من الثانية . ففيها كجاء في بعض الحكايات : « ما يحلّي ويسلّي ويعشّي الحمار » .

« ذلك إذا ما أخذتوها من حيث هي تريد أن تؤخذ ، أي من حيث محاسنها لا غير . أما إذا تصفحت مساوئها فلن تجدوا مدينة قلبها بلغت ما بلغته من التكالب والتباغض والقساوة مع الكثير من التبجح بالعكس . وإما عجبتم لمشهد غريب فاعجبوا معي لهذا الشرق . وقد أهدى إلى العالم المحبة والقناعة والتضامن والتآخي يقف اليوم على مفترق طريق البصيرة والبصر ، كسير القلب ذليل الجفن ضامر الصدر والبطن ، ويمينه الفارغة ممدودة نحو الغرب ، وفي يساره قنمة بأسفاره المقدسة وأسماء أنبيائه . ثم استحوه يستعطي بصوت متهدج فيه الانسحاق وفيه المسكنة والاندحار . وماذا عساه يستعطي ؟ إنه ليستعطي طيارات ودبابات ومدمرات ومدافع وقنابل ، وإني لأسمعه يقول :

« من يقااضي قبلة محرقة بآية منزلة ؟ وطيارة أو دبابة بسفر مقدس ؟ بل من يقااضي مخترعاً واحداً بهشرة أنبياء ؟

« ما هذا ؟ ما هذا ؟ أبصيرة تستجدي بصرأ ، أشمس تستفتي بذبالة ؟ .

« أجل إن بصرأ نشيطاً خير من بصيرة كيلة . وبصيرة الشرق حل بها كلال منذ أن بلغت من مداها أقصاها ، وإن ذبالة تشتمل خير من الشمس اعترها الكسوف . وشمس الشرق حل بها كسوف منذ أن انكفأ الشرق على ذاته في جزره الطويل . إلا أن الكلال يزول بالراحة ، والكسوف بعد أن يبلغ حده ينجلي عن شمس كلها نار وكلها نور . ومن ثم فالحياة - وهي أم التوأمين بالسواء ، أم البصيرة والبصر ، أم الشرق والغرب - ما درجت بالشرق إلى أسمى ذراء حتى عادت فـدرجت

بالغرب . والدروتان متلتقيان حتماً في ذروة واحدة ، هي ذروة الانسان الموحد ،
والمالك زمام نفسه ، وزمام الأرض والسماء .

وفي موضع آخر يقول :

« أضحج ما يزعمه الزاعمون أن أنبياء الشرق قد جنوا على الشرق ، وأن
أديان الشرق هي أكبر آفات الشرق ؟ أضحج أن السماء قد شغلت الشرق عن
الأرض ، والآخرة عن الدنيا . وأن الاعتقاد بالقدر قد غلّ يديه ، وشلّ فكره ،
وسدل حجاباً على عينيه ؟ أضحج أن الشرق مات لأنه آمن بالاله الحي الذي
لا يموت ؟ .

« لا ، ثم لا ، فالذي فعله الشرق حتى اليوم ما كان أكثر من صنع أهداف له
وللعالم أجمع . وتلك الأهداف تتوحد كلها في هدف واحد ، هو هدف
الكمال لهذا الخلق الذي ندعوه إنساناً . هدف الانفعالات من قيود اللحم والدم
والغلب على الخيرة وما في الخيرة من وجع . وعلى الموت وما في الموت من ألم ،
والتمسك على طلاس الوجود ، ثم الانطلاق في حياة لا حدود لها ولا قيود ، يرف
عليها سلام المعرفة ، ويتألق في جوها بهاء الألوهة ، ويندمج في قبضتها النقيض
بالنقيض ، ويتلائق في فضاءها الزمان والمكان . وهذا الهدف قد نفذ إليه الشرق
ببصيرته البالغة منتهى النقاوة والصفاء في بصائر الأنبياء . فهو حقيقة لا مجاز ،
وهو رؤية لا رؤيا ، وهو واحة حية لا سراب خداع .

« أما إن الشرق بمجموعه ما بلغ ذلك المهدف بعد فأمر لا نزاع فيه على
الاطلاق . والقائل بعكس ذلك كالقائل بأن كل رجل في الشرق نبي وكل امرأة
نبية ، أو كالقائل بأن كل رجل في الغرب عالم أو مخترع وكل امرأة عالمة
أو مخترعة ، وفي ذلك ما فيه من السذاجة والبلاهة .

« ليس يعيب منارة ألا يستتير بنورها الحارس الساكن في كنفها ، مثلاً
لا يعيب قمة نابتة في بقعة من الأرض ألا يتسلقها أبناء تلك الأرض . فهدف الشرق

هو حقيقة وضاعة ثابتة أبدية . سواء أفي هذه الحقبة من حياته أدركه الشرق أم بعد حقبة طويلة .

« ما هو بالشار على الشرق ألا يدرك المصدف بوثة أو وثبتين ، أو في خلال قرن أو قرنين . فما هو بالهدف الذي يدرك بألف وثبة وفي ألف جيل ، وإنما الشار أن يعقد الشرق بمجموعه ، من بعد أن وثب ولم يصل . قعدة اليأس البائس . قعدة المنهوك المقهور . قعدة الخاسر الحائر . ثم أن يشيح بوجهه عن هدفه قائلاً : إنه خيال ، وإن الوصول إليه ضرب من المحال . وأن يدير وجهه شطر الغرب باحثاً هناك عن هدف وعن طريق .

« أقول لكم : لا هدف للانسان أبعدع وأقوى على الزمان من الذي نصبه الشرق ، وراح يدعو إليه الناس أجمعين ، وهو إذا ماتحجب عن العصر المقنع بألف قناع ، فلائنه ابن البصرة النيرة الصافية ، وهو إذا ما عزمنا له فلأن السكال عزيز المنال . وهو حقيقة مثلاً الوجود حقيقة ، بل هو الحقيقة قبل كل حقيقة وبعد كل حقيقة .

« ثم أقول لكم : إن الغرب لعاجز عن خلق مثل هذا الهدف ، بل عن خلق أي هدف للانسان يقوى على الزمان وتقلباته . ذلك لأن الغرب سائر على ضوء بصره والبصر لا يثبت على حال ، لأن الأشياء التي يتناولها لا تثبت على حال . ولكن للغرب رسالة كما للشرق رسالة ... إن تكن رسالة الشرق البصير خلق الأهداف فرسالة الغرب المبصر هي تعبيد الطريق إليها » .

ثم يمضي بعد ذلك يذكّر فتوحات العلم الحديث ، ويرى أنها مما يساعد على تعبيد الطريق إلى الهدف البعيد الذي رسمه الشرق منذ أجيال ، لأنها عجائب يدركها البصر — وإدراك البصر مهياً لأكبر عدد من الناس — ثم يقول :

« وعندما تبلغ علوم الغرب المادية أقصى مداها . عندما تقلق الذرة أو ترتد عاجزة عن فلقها . سترأها وجهاً لوجه مع ما يجعل المادة وليس بمادة . مع القدرة التي أسماها الشرق (الله) ورفعها هدفاً للانسان الخلق على صورتها

ومثالها . وبكلمة أخرى سينتهي الغرب من المحسوس إلى غير المحسوس وبذلك تنتهي مهمته في هذه الدورة من حياة الانسانية ، وتبتدىء من جديد مهمة الشرق . « ومهمة الشرق إذ ذاك ، وقد مهد الغرب له الطريق إلى الهدف ، هي جلو ذلك الهدف كما يظهر في كل بهائه ، نقياً من السفساف والترهات التي حجب الجهل بها سناء وجهه باسم الله والدين ، وما هي من الدين والله لا بخمر ولا بخل . ثم لم شعث الانسانية الثائرة ما بين بصرها وبصيرتها ، وبث النشاط في مفاصلها المفككة ، وبعث الايمان الدفين في قلبها بجسمال ذلك الهدف وحكمته وعدله ، ثم السير بهذه الانسانية المتجددة نحو هدفها بخطى لا تردد فيها ، وعزم لا التواء فيه ، وإرادة تعرف ما تريد ، ولا تريد غير ما تعرف ، فلا يقهرها شك ولا يقننها عياء » .

هذه السلسلة من المقالات التي اقتطفنا منها هذه الفقرات الطويلة هي العمود الفقري في الكتاب ، وهي أجود محتوياته على العموم ، وفيها يبدو إيمانه بالشرق وبصيرته ، وهو في الوقت ذلك لا يغمط الغرب وبصره حقه .

وللشرق إذن دوره الخالد في بناء هذه الحياة ، وأمامه أدوار أخرى عليه أن يؤديها بطريقة الخاصة ، وليست طريقته أن يقلد الغرب في وسائله ، ولا أن يئأس إذا سبقه الغرب في مجاله الخاص ، أو يصغر من شأن معتقداته وشعوره ، ولا أن يحني هامته أمام الآلة وحضارتها المادية المروعة .

وأنا أؤثر أن يهتف للشرق دائماً بهذا الهتاف ، وأنكر الدعوات التي تبعثها الفتنة بحضارة الغرب المادية إلى حد التذابوب فيها والفناء .

إنه يجب أن نفرق دائماً بين الضعف والتخلف الموقوتين ، وروح الشرق الأصلية وتعاليمه الصميمة ، ولا تأخذنا الفتنة بالحضارة المادية إلى حد الزرابة على الأهداف الروحية الخالصة ، والتعاليم المثالية المجردة ، والسبحات الروحية المرفرفة ، والومضات الاشراقية حتى شطحات الخيال .

ومؤلف « البيادر » يرد لهذه الاتجاهات الشرقية الصميمة اعتبارها ، ويعرضها

في حماسة شعرية ، وفي وضوح ذهني كذلك في سلسلة المقالات التي عقدها بعنوان : « التوأمان : الشرق والغرب » وهذه الروح تتمشى كذلك في محتويات الكتاب كله من خطب وأقاصيص ومقالات على تفاوت بينها في الجودة والوضوح وحسن الأداء والتوفيق .

وأبرز ما تبدو محاكاة روح الشرق الفكرية والشعورية ، وعقيدته الغيبية القدرية في مقال بعنوان : « إن شاء الله » وفيه يقول :

« يشقى العالم بفروره وسيظل في شقائه إلى أن يتعلم ما تعلمه هذا الشرق من زمان ثم نبي معناه . إلى أن يتعلم قول : « إن شاء الله » . فالمشيئة لا تكون بغير معرفة ، والمعرفة لا تكون بغير مشيئة ؛ بل إن المعرفة هي المشيئة ، والمشيئة هي المعرفة . أما الجهل فلا مشيئة له .

« كيف لمن يجهل من أين أتى أن يشاء إلى أين يمضي ؟ أم كيف لمن لا يعرف علة وجوده أن يحتم هذه الغاية أو تلك لوجوده ؟ كيف لمن لا علم له بالأسباب أن يقر النتائج ؟ لا . ليس يعرف شيئاً من ليس يعرف سوابق ذلك الشيء منذ الأزل ولواقعه إلى الأبد . من كان في مستطاعه أن يقول : « أنا أعرف » حق له أن يقول : « أنا أريد » . أما الانسان الذي ما برح في عالم البدايات والنهايات والقناطر والفراخ فقضي عن هذه المعرفة ، ومشيبته وبال عليه كلما عاكت المشيئة الكلية ، فما له إن هو أراد التخلص من شقائه إلا أن يقول : « أنا أشاء كيت وكيت إن شاء الله كيت وكيت » .

« لو تعود الانسان قول : « إن شاء الله » بقلبه لا بلسانه لما عتمت المعرفة أن سكبت نورها في قلبه . وإذ ذاك لأزرت المشيئة العامة مشيئته فأسعدته ، بدلاً من أن تسحقها فتشفيه . لكنه لاه عن مشيئة الحياة المبصرة ، وما في طاعتها من طمأنينة لا تدرك ، وغبطة لا توصف ، بمشيئته العمياء ، وما تبذره في كل يوم من مشاكل وهموم

« أولاً ترون كيف أنه يرهق جسده لتوسيع نطاق حاجاته إلى حد لا يطاق ، ويخن روحه بتضييق نطاق حاجتها إلى حد لا يطاق ! ما أبسط حاجات الجسد وأقلها لمن يقولون . فأنادي وهب الانسان الفكر وما فيه من سحر ، والخيال وما فيه من قوة ، والشعور وما فيه من جمال ، لم يخل عليه برغيف وقيص ومأوى »

وهكذا وهكذا من مثل هذه التوجيهات في مواضع متفرقة من الكتاب وبعضها يرتفع إلى حد الابداع ، ويكون فيه فصل الخطاب في الموضع الذي يعرض له ويستعرضه



وبعد فال مؤلف يظل موفقاً ما ظل في الدائرة الواضحة ، وما ظل يواجه المسائل التي يجتهد مواجهتها . ولكن يعن له في بعض الأحيان أن يدخل في دائرة الرمز والالام ، وأن يعبر بالأمثلة أو بالأقصوصة ، بدل أن يعبر بالبحث أو بالقال . . . وهنا يفارقه التوفيق . لأنه موهوب في الطريقة الأولى وليس موهوباً في الثانية . فحينما استخدم أفضل مواهبه بلغ غاية الجودة ، وحينما حاد عنها هبط وجانبه التوفيق . ومن هذا الطراز الأمثيل والأقاصيص التالية : في العاصفة . والهزيمة . والقصر والعمل . وهدية الهم . وحكاية دمنة . وواحة السلام . ورغيف وإبريق وماء .

كما أن هناك بعض الموضوعات التي تهبط عن مستوى الكاتب والكتاب ، مثل مقالتي : « البليارد ، والصخور » لأسبب نفسه ، فليس فيهما من ميزة فنيّة أو ذهنية تجعلها جديرين بالنشر في مثل هذا الكتاب ، وإن كان الكتاب قد عنوان بعنوان أحدهما « البليارد » وهذا من عجائب المفارقات بين الكتاب والنقاد في بعض الأحيان !

وكثيراً ما يجبل الفنان أبدع نتاجه ، ويعتز منه بما هو دونه جودة كما يبدو في اختيار هذا العنوان !

ويسير تعبير المؤلف وأسلوبه في مستوى جيد يبلغ روعة الشعر في بعض

المواضع ، ولكنك تعثر هنا وهناك على عبارات وتصورات يبدو تأثر المؤلف فيها بأسلوب الترجمة العربية السقيمة « للكتاب المقدس » . وهي تحجب كثيراً من الجمال الفني في هذا الكتاب .

وهناك تلاعبات لفظية وذهنية تقلل من الأصالة الفنية والصدق الشعوري في « البيادر » في بعض الأحيان . ولعل هذه الظاهرة هي التي تعوق هذا الكتاب في مجموعه أن يرتفع إلى مستوى الأعمال العظيمة ، لأن القارئ يحس عندها أنه أمام ذهن يعرض المسائل الروحية ، لا أمام طبع يفيض ، وشعور يتدفق ، وقد يجد في هذا العرض براعة ودقة وتوضيحاً للمسائل التي يتصدى لها في مستوى معجب ، ولكنه يظل في حاجة إلى عنصر آخر ، عنصر الطبع الدافق الفياض .

مثلاً عرض المؤلف لمشكلة الشر في الحياة . وهذه المشكلة نفسها عرض لها تاجور في كتاب « السادهانا » والموازنة بين العرضين تكشف عن الضخامة والأصالة في تاجور ، كما تكشف عن الفهم والبراعة في « ميخائيل نعيمة » . والمجال هنا لا يتسع لاثبات النصوص ، فليرجع إليها من يشاء .

ولكني أحب ألا يفهم أحد — بعد هذا كله — أن كتاب البيادر كتاب صغير . إنما هما جانبان عرضتهما للكتاب ولؤلفه ، وهما معاً يكون تقويمه الصحيح .

أؤمن بالانسان

لعبد المنعم خلاف

هذا الكتاب محاولة قوية لبث روح الايمان بالانسانية ، والرجاء في مصيرها البعيد - والتفاؤل بمستقبلها الموعود ، والثقة في ضميرها ، وفي عناية القوة الالهية بها ؛ وتمجيد الكائن الانساني ، وبيان أنه مقصود لذاته ، وللهمة العظمى التي نديته لها العناية الكبرى ؛ فلم يكن مجيئة إلى هذا الكون فلتة غير مقصودة ، ولم يكن خط سيره رهيناً بالمصادفات العمياء ، وإنما هنالك وظيفة له لا يؤديها سواه ، وهي وظيفة ملحوظة سامية ، يرقى إليها أفقاً بعد أفق ، حيث تنير له العناية طريقه المحوط بالأشواك ، وحيث توصوص له على بعد أنوار تهديه إلى الأفق المترامي المكنون .

ومن هنا كل قيمة الكتاب . سواء اتفقنا مع المؤلف في أسباب إيمانه بالانسان، أم اختلفنا ، وسواء وافقناه على النهج الذي رسمه لبلوغ الآفاق المرموقة ، أم كان لنا نهج سواه .

والمؤلف الذي بين أيدينا ليس كتاباً بالمعنى المفهوم من لفظ « الكتاب » ليس فصولاً منسقة تتبع « تصميماً » خاصاً ، إنما هو مقالات متفرقة نشرت في أوقات متباعدة بين سنة ١٩٤٠ وسنة ١٩٤٥ ، ولكن روحاً واحدة تشيع فيها ، وتؤلف بينها ، فتجعل العنوان « أؤمن بالانسان » خير تلخيص لاتجاهها بوجه عام .

ويستمد المؤلف معظم أسباب إيمانه بالانسان من قدرته على كشف أسرار الطبيعة في العهد الأخير ، ومشاركته هذه الطبيعة في التكوين والتنويع ؛ ويرى أن خطواته الأخيرة في هذا المجال تعدل بل تسمو على مجموع خطاه منذ فجر الانسانية إلى هذه القرون الأخيرة ، وأن هذه الفتوح العلمية بدء مرحلة جديدة

في تاريخ الانسانية ، وأن هذه الخطوة الأخيرة ينبغي أن تتخذ منها دليلاً جديداً على الايمان بالانسان ، كما أنها دليل على الايمان بالله رب هذا الانسان الذي جعله خليفة في الأرض ، دليل مادي ملموس يرقى على كل الأدلة التي لاحت للانسانية في تاريخها الطويل . . . وهو شديد الاعجاب بهذه الحضارة المادية إلى حد الافتتان . ولكن مالي لا أدع للمؤلف نفسه يشرح فكرته ويعرّف بكتابه ؟ فقد يكون هو أقدر من سواء على القيام بهذه المهمة :

« هفتت « أومن بالانسان » استجابة لنداء الحياة ونداء النفس ، فقد ناديتي الحياة الانسانية الراهنة الزاخرة إلى الايمان به وبمستقبله رغم إثمه وشره في عصره هذا ، وحملتني على ذلك بنبوتها - والحياة المدنية الحالية نبوة ، نبوة شيوعية - . . . أخذت جميع أمم الأرض بمعجزاتها ، وأخضعت أعناقهم بأدواتها المأخوذة من أسرار الطبيعة ، فلنعرّفها على حقيقتها ، ولنعلم أنها باب الملكوت الذي وعدت به رسالات الشرق الأولى التي وجهت الانسانية .

« إنها نبوة الطبيعة وقوانينها ، وحقائق الأشياء وبراهينها ، لا نبوة الارشاد والترتيب والكلام الذي ألقاه الرجال الآباء في سمع الانسانية وهي في أدوار تكوين وتطبيع الأعصاب ، وتوجيه الأخلاق بالرحمة والاخلاص والايمان ، وسمو النظرة إلى الانسان في حياته هنا وفي مصيره هناك، وهي صفات لا بد منها في المهود والندارج .

. . . « وحينما فجأتني صيحة هذه الحرب الفاجرة الجبارة ، التي تدور طواحينها الحمراء على جماجم الانسان ، وتذرونها فيها رياح النصار مدنه وآثاره العامرة بالجمال والحرقات . وتحملها خرائب وأطلالاً تعمّرها أشباح الهول ، وتتساقط على المصارع في صيحات وصعقات نكراء ، ترسلها أفواه وحوش الحديد والفولاذ الرابضة والسائرة والسابحة والطائرة . زلزلت فجأتها وفجراتها وجرائمها دعائم يقيني وعقيدتي في ذلك الجنس وأمل في مستقبله .

« ولكني عدت وقلت لنفسي : هل يمكن أن يفعل مثل هذه الأفاعيل لو كان يدرك نفسه ، ويؤمن بها ، ويعلم مدى ما يريد به رب الحياة منه ، حين أخرجه إلى

الأرض ، وجعله خليفة يخلفه خلافة واسعة في عمارة الحياة وكشف أسرارها ومحاكاة نماذجها وإفساح مداها ؟ »

... « فلا يحملنا واقع الحياة السيء على الكفر بها في نصابها الأعلى من الجمال والصالح والكمال الذي يوصي به الحق ، والفن الرفيع ، والمثل الأعلى الذي يلائم تخيلاتنا ويثير أرواحنا. ذلك الذي يدل على أنه من الممكن ، أن الله شغل به أحلامنا ، وكلفنا السعي إليه ، فلم يكن ممكناً ما كلفناه إياه ، ولا شغل به أرواحنا ولا أودعه إلهامنا . »

« ولنتعرض تاريخ الإنسان على هذه الأرض لنذكر مدى مركزه فيها ، ولنعطيه من تاريخه مصباحاً يرى به نفسه : إن الله أسأله الأرض وليس فيها شيء معقد التركيب غير الأجسام العضوية الحسية ، وهي أجسامه وأجسام الحيوانات والنبات ، أما الجوامد ، فأسأله إلية بسيطة في صورها الأولى وخاماتها البكر ، فما زال يدور حولها ، ويعبث بها ، وينبش ويخرج أسرارها واحداً بعد آخر ، حتى حدثته أخبارها ، وأخرجت له أثقالها ، ووضعت بين يديه أجنحتها وعايها ... واستفاد من تجاربه فيها عقله وحكمته — والعقل هو حفظ التجارب والحكم بقتضاها — ووثائق سيرته ومروانات فكره . »

« وإني لأستعرض أعماله في الطبيعة منذ أن كان هامئاً لا سقف له ، يصنع من ورق الشجر ستاراً لسوائه . ويتخذ من الحجر خنجراً لسطوته ، إلى أن صنع لباسه الأوربي المقعد المتنوع المزين الملون وصنع بيته من ناطحات السحاب ، وآلات سطوته من الطوريب ، و « سلة مولوتوف » والقنابل الطائرة ودبابات « شرنبل » ، ومراكبه من الحصون الطائرة ، واستوعب جميع أجزاء الآلات المعقدة في رأسه مثل تركيبها بمساميرها وحذافيرها ... وصنع له مجاهر ومقربات يقرب بها مشاهد السموات والسمم ، ويحمل عناصرها ، ويكبر بها مناظر الجرائم ، ويقيس بها الخلايا ، ويحكم بها على كل أولئك حكماً صحيحاً خاضعاً لمقاييس الحسن والفكر ... واستعرض أعماله هذه ، فأراه بعد ذلك روحاً نامياً في ذاته . ، ومنمياً للطبيعة وصورها وأشكالها كذلك . »

... » إن شئت فقل : إن الانسان أشبه بجبر قمر من خلاله الطبيعة الأرضية بخصائصها التي كانت « غيباً » مستوراً قبل ظهور هذا النوع ، فتساقط على عينيه أنوارها وظلماتها ، وعلى سمعه نغماتها وأصواتها ، وعلى خياشيمه عطورها ونفثاتها ، وعلى ملابسه نعومتها وخشوناتها ، ويقع على إحساسه العام ثقل المادة وصعق الكهرباء وشدة الجاذبية ، وتغر على فكره معاني الوجود ومعاني العدم ... ثم يترجم كل هذه الكلمات الصامتة بكلمات ناطقة من بيانه الذي اختصه به بارئ الطبيعة ... فكل شيء في الطبيعة الأرضية كان لا بد أن يمر من حواس هذا النوع وفكره ليأخذ حدوده ومميزاته ، ويرمز إليه بكلمة يسانه يضعها خليفة الله في الأرض ، وإذا صح ما أثبتته تحليل ضوء العناصر من أن العناصر التي في النجوم والكواكب هي بعينها العناصر التي في الأرض ، كان في هذا زيادة في النظر لقيمة الانسان كترجم ومحدد لعناصر الطبيعة في غير الأرض أيضاً .

... » ولست أدري متى يفيق الانسان لنفسه ، ويعنى بوضعه ، وتحولات حياته كما يعنى بمستقبل المواد والقوى ، ويربط ما بينه وبين الله مفيض الفكر والحياة ، كما يربط ما بين نفسه وأجزاء الأرض ... »

... » إن الامتسلا لغيوبة الحياة الآلية ضياع ، وتطبع بطبع الحديد البليد الأعمى الدائر في غير وعي ولا إحساس ، وأخوف ما يخاف على الانسان أن يترك هكذا فريسة وضحية للآلات والماديات ، يعيش معها وحدها ويقدم لها وقودها إلى أن يفني وقود حياته هو ، وينطفئ مصباحه ويذهب إلى ظلمة القبور بدون بصيرة روحية منيرة ، يسمي نورها بين يديه في العالم الباقي غير المنظور .

» وعلى هذا ينبغي أن تنشط في الناس دعوات الاحساس بالنفس واليقظة الدائمة لها وتزكيتها والرفع من قيمتها ، وهذا لا يكون إلا بالدين والفن الرفيع ، الدين العقلي الطبيعي المبني على إسلام النفس لله الباري ، وللطبيعة الأستاذة - والفن الرفيع الذي يخلق جواً يحضر للقلب بعض المعاني الغائبة التي تري الانسان وضعه الممتاز الفريد الطليق وسط ما في الكون من المواد والقوى والمحاولات السجيئة ...

تلك المعاني التي تتراءى وراء ذوي البيان النظيف وألحان ذوي الأصدااء البعيدة ،
وعيون ذوي الصفاء والادراك » .

... « لقد صارت الحياة المادية بما أدخله عليها العلم والفن قيمة جداً تحمل على
الفقة بالانسان كعامل عظيم من عوامل التكوين والتنويع التي في يد الله ... فيقبح
جداً بالانسان أن يترك نفسه تحت تأثير الفرائز العنيفة والحماقات القديمة التي تحمله
على تدمير تلك الحياة المادية القديمة » .

... « ويخيل إليّ أن العالم الغربي - وخاصة الأوربي - على استمداد لأن يسمع
كلاماً جديداً غير ما ألفه في السياسة والحياة والاجتماع ، ونحن - سكان
الشرق الأدنى والأوسط - أقرب المجموعات البشرية - إلى المجموعات الأوربية
وأدناها منها مزاجاً وروحاً ، ومثلنا العليا في الدين والخلق والاجتماع قد انتقلت
إليهم ، ودانوا بها حِقَباً طويلاً من الزمان ، فمن غير الصعب أن يستمعوا إلينا ،
ولكن على شرط أن نكون مخلصين في دعواتنا ، محترمين لأنفسنا مؤمنين بما عندنا ،
نقول لهم بأسلوبهم وعقليتهم في غير زهو ولا تعصب ، وإننا بتقديم مودة وشعور
رحمة ، لهؤلاء الذين نفعموا وخففوا آلامنا بحمد المادي . وسهلوا لنا سبل
الحياة بالجسم » .

« ونحن ورثة إبراهيم وموسى وعيسى ومحمد .. أولئك الآباء الذين عذبوا في
سبيل الانسانية ، وقدموا لها وهي في مهد حياتها رسالات الروح والخلق ، نستطيع
أن نقدم شيئاً من ميراثهم في الهدى ؛ وإلا كنا غير جديرين أن نكون سكان ديارهم
وأقرب الناس إلى فهمهم » .

... « إن الشعوب الأوربية قد شربت من الدم والوحل حتى بشتت وزهدت.
وتريد أن تسمع صوتاً يفتح لها حديث الرحمة والحب والتعاطف بعد أن تضع هذه
الحرب أوزارها ... » .

... « الغريون قدموا لنا عبقرية المادة ، ونود أن نقدم لهم عبقرية الروح ،
وأن نزيح أرواحهم كما أراحوا أجسامنا » .

في هذه الفقرات التي اقتطفتها من مقالات شتى — وإن حسب القاريء أنها مقالة متصلة — تعريف كاف بفكرة الكتاب وبطريقة تناوله ، وطبيعة تأليفه كذلك . كما فيها تصوير لطريقة الأداء ولأسلوب المؤلف ، وذلك ما قصدت إليه منها .

وقد عرضت فيها المواضع التي تصور فكرة الكتاب في عمومها ، وإن كانت هناك مواضع أخرى — جاءت في السياق — لو استعرضتها مع ما استعرضت لبدأ في بعضها شيء من التصادم مع فكرة الكتاب المبسطة هنا ، ولاستوجب بعضها تعليقاً عليه يخل بالسياق ويقطع التسلسل ، لذلك آثرت أن أؤجل هذا كله إلى مكانه المناسب .

لا شك أن للقضية التي يبسطها المؤلف قيمتها ، وأن للدعوة التي يدعو إليها وجهتها ، والحق أنه بسط قضيته في قوة ودقة ووضوح ، لم تعطل منها أناقة التعبير البادية في كل موضع من الكتاب . والحق كذلك أن هذه الدعوة جديرة بأن تستمع إليها الإنسانية المعذبة الفارقة في الوحل والدماء ، فلا تفرق نفسها في ضجة الآلات كما هي الآن صانعة ، بل تحاول أن تفتح في شعورها بناييع روحية أخرى . وتلك زبدة الدعوة التي يدعو المؤلف إليها — على طريقته الخاصة — فمن وراء المادة القدرة على الابداع فيها ، ومن وراء هذه القدرة التسييح للخالق الأعظم الذي أودعها ذلك المخلوق الفاني الخالد : الفاني بجسده وأجله الفردي المحدود ، الخالد بخلاصة أفكاره وإبداعه في الوجود ، ومن وراء هذا التسييح للاله الواحد ، الشعور بقداسة مخلوقه المفضل — الانسان — واحترام هذا الانسان في كل فرد من أفرادها ، والعمل على أن يبلغ الآفاق التي قدرها له بآرائه وأن لا يتردى في الرذائل والشهوات والأحقاد والجحالات التي تغض من قدره ، وتعوقه عن الوصول إلى الآفاق التي أرادها له رب الوجود .

هي سلسلة متصلة الحلقات ، من أمسك بطرفها — على هدى وبصيرة — أسلمته

كل حلقة منها إلى تاليتها ، حتى تسلمه الحلقة الأخيرة إلى الفردوس الموعود في عوالم المثل الأعلى ...

ومن هنا قيمة هذه الدعوة ، وإنها لقيمة كبرى .



ولكن هناك أشياء تختلف فيها وجهات النظر ، فلنستعرضها :

التكرار ظاهرة ملحوظة في كتاب الأستاذ خلاف ، تكرار الأفكار وتكرار التعبيرات ، ولعل منشأ هذا هو أن الكتاب كما قلت ، مجموعة مقالات كتبت في أوقات متفرقة ، وأنه ليس هنالك « تصميم » معين للكتاب . ثم لعل هناك مسبباً آخر هو طبيعة هذه المقالات ، فهي أشبه ما تكون بدعوة جديدة ، تبلغ حماسة صاحبها لها مبلغ الشاعرية ، فهو يتألق في أدائها ، ويكرر مقاطعها ويعيدها في صور من التعبير شتى .

ولعل هذين العاملين هما كذلك علة بعض التناقض بين الدعوات المختلفة التي تتألف منها الدعوة الكبرى ، وذلك حسب مزاج الداعي في كل فترة من فترات دعوته .

فأنت في بعض المواضيع - كما في إحدى الفقرات التي نقلتها سالفاً - تحس أنه يجعل الفن الجميل واحداً من مقومات النفس الإنسانية وعاملاً أساسياً من عوامل تربيتها وتنمية مقدراتها ، ووصلها بما يغيب عنها من معاني وجودها الكبرى ، ولكنك تراه في بعض المواضيع يزري باللحاحات الشعرية كما يزري بالسبحات الرجزانية والفكرية المجردة ، ويعدها على هامش الحياة الإنسانية أو يراها أثراً من آثار الطفولة البشرية ، أو ترجية للفراغ لا تنمي الحياة ولا تضيف إليها شيئاً ذلك حين يقول :

« ويخيل إليّ حتى درجة الظن ... أن فكر الإنسان لا يجدي عليه شيئاً إلا حين يتجه إلى فتح جديد في عالم أخلاقه ، وفي عالم المادة للاتفاف بها ، وكشف

خصائصها ، ولقط أسرارها واستخدامها ، وأنه ما وضع في الحياة وضعاً أصيلاً إلا في هذين الموضوعين .

« فمعرفة بأخلاقه تقيم حياته على الصراط السوي الذي ليس فيه عقبات وسدود من فعل الغرائز والشهوات وعقائيل الطفولة ، وتفرغه للعمل المثمر الدائم في المادة . ومعرفة بأسرار الطبيعة تفتح له أبواب العمل فيها وتنتج له بركات من السماء ، والأرض وترقيه وتفرغه للعبادة بالفكر والعمل ، أما فترات التأمل النظري والهيام وراء البدوات والفروض فتلك لا محصول وراءها ، أو هناك محصول ضئيل . »

أو حين يقول عن الانسان المهتد بالموت :

« ماذا تريدون أن يفعل إذن ؟ تريدون أن ينام حالماً يدخل النار جيلة والحشيشة والأفيون كما يصنع أغلب إنسانية الشرق المضيعة ؟ أم تريدون أن يجلس فارغاً ينتظر الموت وينشد الأشعار وهو الاحاديث . »

فلا يرتفع الشعر في نظرة عن الحشيشة والأفيون وهو الأحاديث .

وتغلب على المؤلف فتنة جارية بالحضارة المادية - وإن كان يريد أن يتخذها أداة لا يقاط الشعور بقيمة الانسان الذي صنعها ، وللايمان بالله الذي أقدر الانسان عليها . ولكن هذه الفتنة تظل بارزة ، وحسبه أنه في تمجيده للانسان يكاد ينسى كل ينابيع عظمته النفسية ، ليدق دقا متواصلاً على معجزاته في عالم المادة ، ولا يكاد يشير في هذا المجال إلى أشواقه الروحية وأحلامه في الرقي منذ نشأته الأولى إلا إشارة عارضة تفرق بين عشرات الاشارات القوية إلى قدرته الصناعية .

إن نشيد الايمان بهذا الانسان لتتألف معظم مقاطعه في كتاب الأستاذ عبد المنعم من الاعجاب بما بلغت يده ، ولقد كان هذا النشيد يكون أرفع وأقوى لو تألفت مقاطعه - بنفس النسبة - كذلك من الاعجاب بأشواقه التي تشير إلى ما هو مقدّر له في عالم الغيب من الآفاق ، وأحلامه التي تعبر عن المذخور في طبيعته من الطاقة ، ولو ضمت إليها كذلك مقاطع عن نزاعه الفنية وعن لحظاته الوجدانية : عن أغانيه

وأنشيدته ، وعن ألحانه وموسيقاه ، التي يعبر بها عن أشواقه حين تتسامى على الألفاظ ؛ وعن روائعه الفنية في التصوير والنحت ، وعن كل ما هجس به خاطره أو انتظمته مقاطعه ، أو خطته يده .

وحينئذ كانت تلتقي في النشيد بدائع المادة الجامدة ، وبدائع الفن الرفيعة ، وأشواق النفوس الحالسة ، وخطرات الوجدان المرفرفة ، فيكون التعبير كاملاً عن عظمة هذا الخلق الانساني العجيب ، الذي تنفسح نفسه لشتى الاتجاهات في آن . إن الأشواق الحسية ، والأحلام الطائرة ، والخواطر المرفرفة والتأملات السابحة ، لا تقل في دلالتها على عظمة هذا الانسان وتعدد جوانب نفسه وتراحي آفاق طاقته عن أعظم المخترعات وأضخم الآلات ، ولكنها في حاجة إلى نظرة روحية تدرك ما في النفس الانسانية من طاقات متعددة المظاهر متوحدة الأصول ، وكلها أصيلة في كيان الانسان .

والمؤلف يريد من الشرق أن يجعل المشعل للغرب لينقذه من بلادة الحديد وقسوة الآلات ، ويرده إلى حياة شاعرة بمالها من قيمة ومعنى أكبر من الآلات والماديات .

وأخشى أن لا تكون الفتنة بالحضارة المادية - مهما يكن وراء هذه الفتنة من تنبيه إلى قيمة الانسان - هي الطريق القويم لابقاظ روح الغرب المادية . فما زبد على أن تقدم لهم إعجابنا بما أبدعته أيديهم من عالم المادة ... وأياً ما كانت دعوتنا الكامنة وراء هذا الإعجاب فإنها لن تهز أولئك الفارقين في ضجيج الآلات .

إنما طريقنا إذا استطعنا - أن نبشر بحضارة روحية مستمدة من صميم اتجاهنا الروحي الأصل ، يعلو صوتها على صوت الآلات ، فتكون كفيلة بانقاذ الفارقين في ضجيج المادة وضجج المجلات .

طريقنا أن نؤمن بأنفسنا ، أي أن نؤمن باتجاهاتنا الروحية الخالصة ، وبما في الشرف من طاقة روحية مذخورة ، تستطيع لو أحسن توجيهها وتنقيتها من الخرافة

والجهل أن ترد العالم إلى يقين بعظمة النفس الانسانية في ذاتها ، لا بما استطاعت أن تبدعه في المادة وحدها .

... تستطيع أن تهب الانسانية المعذبة العطف والحب والسلام ، بعد أن عجزت الحضارة المادية عن هذه الية ذلك العجز الفاضح الذي لا بد أن نحسب حسابه ونحن نحصي مباحج هذه الحضارة . فقيمة الفتوح العلمية إنما تقاس بقياسها الحقيقي بمدى ما توفره للبشرية من السعادة ، فهي وسائل لا غايات ، والبشرية تنأى عن السعادة كل يوم وتشقى .

إن هتافاً روحياً لا يشيد بدائع التصوير وروائع الشعر وألحان الموسيقى وسائر الأشواق والخطوات - في أول ما يشيد - لهو هتاف خافت ، كالطائر المقصوص الجناح ، لا يخلق في الآفاق ، ولا يملأ شعاب النفس ، ولا يهز مشاعر الانسانية . وأن ياتري تلقي البشرية بروائع الفنون كلها ، وبتأملاتها المجردة ، وسبحاتها المرفرفة ... تلك الذخيرة الضخمة التي ذخرتها الانسانية في وطائها على مدى الأجيال ؟ أتلقي ذلك كله إلى العدم ، أو تنظر إليه نظرة الساخر من طفولة مرت ولا رجعة لها بعد بلوغ الرشد . وأي رشد هذا الذي يفلق جوانب النفس إلا من ابتكار في الطيعة بيعته العلم ، أو اعتداء في السلوك بيعته الدين ... حتى العقيدة الدينية لا يراها المؤلف إلا من ناحيتها العملية : ناحية التوجيه الخلقى . ولا يقيم وزناً لجانبها المشرق الروحاني الخالص إلا في النادر القليل .

إن في كل عقيدة قسماً أصيلاً من الفن ، تملأ به جوانب النفس التي لا يملؤها الاتجاه الخلقى وحده ، لأنها أكبر من كل اتجاه عملي فريد .

عيب هذا الكتاب « أومن بالانسان » أنه يكاد يفلق جوانب النفس فيما عدا ابتكاراً علمياً واتجهاً خلقياً ... ولكنه بعد هذا يؤدي دعوته على طريقته أدق أداء وأوفاه . فاذا خالفنا مؤلفه في آفاق النظر ، فاننا لنواقفه في اتجاه النظر ، وهو - على أي حال - ثروة فكرية وثررة أدبية في آن .

سندباد عصري

للدكتور حسين فوزي

في قرارة كل نفس إنسانية « سندباد » أو شعرة من « السندباد » ، ولو لم يطوّف مثله في بحار الأرض ويتعرض في طوافه لشتى الأخطار !

فمن هو « السندباد البحري » في حقيقةه ؟ إنه الخلق الانساني الذي يناديه المجهول فيلبه ، ويجذبه الخطر فيستجيب إليه ، ويتعرض للأهوال الشداد الجسام في كل رحلة من رحلاته ، ثم يبلغ مأمنه بعد الاياس ، ويسترد ثروته بعد فقدان ، ولكن المجهول يناديه والخطر يجذبه إليه ، فما يلبث أن يودع الأمن ، ويستصغر الثروة ، ويعود إلى المجازفة من جديد ؛ وراء ذلك المجهول المحجوب ، وخلف هذا الخطر المحجوب !

ذلك هو السندباد كما تصوره « ألف ليلة وليلة » فأية نفس إنسانية ليس فيها من هذا « السندباد » شعرة أو شعرات ؟ ! من منا لم يجذبه المجهول مرة أو مرات ولم يستهوه الخطر لحظة أو لحظات ، ولم يستعذب « المعرفة » ولو كلفته التضحية والتضحيات ؟ كل منا فيه من هذا « السندباد » شعرة ظاهرة أو كامنة ؛ ولكنها هي التي تربط الانسانية بالعالم الأرفع ، عالم « المعرفة » في عليين .

وكم من « سندباد » ظاهر قاد كولومبوس ، وفاسكو دي جاما ، وماجلان ، وابن بطوطة ، وسواهم ؛ وكم من « سندباد » خفي قاد العلماء والمخترعين إلى آلاتهم ومعاملهم ، وقاد الفلاسفة والفنانين إلى مغامراتهم الفكرية والوجدانية ؟

إنه « سندباد » واحد تعدد مظاهره ونواذعه في شتى النفوس ، أو « سندبادات » كثيرة موزعة في هذه النفوس ، التي تركب الخطر وتستلذ المجازفة ، وهي تلقي

بوعيا كله أو بعضه إلى ذلك النداء السحري ، نداء المجهول الذي يهتف بها من هناك . . .



والدكتور « حسين فوزي » هو « سندبادنا » اليوم ! وهو رجل ندب لرحلة علمية في البحر الأحمر والمحيط الهندي ضمن بعثة عالمية لدراسة أحياء البحر والمحيط ، وقد طوف - مع البعثة - على باخرة مصرية طوال تسعة أشهر ، في البحر والبر ، في الجزر والقارة ، وزار معابد الهند وميلان ، وسواها من الجزر المنتشرة في المحيط . ثم عاد .

ولحسن الحظ كان « الانسان » في هذا الرجل أكبر من « الموظف » الذي ندب لعمل رسمي ، وأكبر من « العالم » الذي وجهه مهمة علمية . كان « فناناً » فلم يضع هذه الأشهر التسعة في الدراسة العلمية البحتة ؛ بل أدى واجبه ثم بقيت في نفسه بقية لما هو أكبر من هذه الدراسة وأبقى ؛ وعادت البعثة وملاء وطاها تجارتها ومعلوماتها ودراساتها ، ثم عاد هو ملاء وطابه الخاص ملاحظاته الانسانية ، وانفعالاته الوجدانية ، واستجاباته العاطفية وتجاربه النفسية ، فأودع ذلك كله كتابه « سندباد عصري » الذي تتحدث عنه اليوم .

يقع هذا الكتاب في ٣٨٣ صفحة من القطع المتوسط ، إلى أربعة أقسام « عبث ، وصور ، وجد ، ومشاعر » وتحت كل قسم من هذه الأقسام الأربعة فصول يجمعها العنوان .

وخلف جميع العنوانات والفصول يطالعك إنسان حي الوجدان ، متوفر الحس ، مفتوح الحواس ، ينظر ، وينفعل ، ويستجيب ، وتشارك ثقافته العلمية ، وقراءاته الأدبية ، وتجاربه الفنية ، في تلوين ما ترى عينه من مناظر ، وما يحيش في نفسه من أحاسيس ، وما يصدر عنه من ملاحظات ؛ ولا يعوزك أن تلهج ريشة الفنان تسجل هذا كله في بساطة ويسر ووضوح ، وبلا تكلف إلا في النادر ، وبلغة

سهلة صحيحة إلا في مواضع قليلة ، لم يكن من العسير تحري الدقة فيها « وكان من الخير تحريها .

وليس من الضروري أن نوافق « السندباد العصري » في آرائه وأحاسيسه واتجاهاته لنؤدي له هذه الشهادة ، فنحن - على العكس - نخالفه في أساس اتجاهه الذي يعلن عنه « إهداؤه » في صدر الكتاب حين يقول :

« درجت على حب الغرب ، والاعجاب بحضارة الغرب ، وقضيت أهم أدوار التكوين من عمري في أوربا ، فتمكنت أواصر حيي ، وتقوت دعائم إعجابي ، فلما ذهبت إلى الشرق ، عدت إلى بلادي وقد استحال الحب والاعجاب إيماناً بكل ما هو غربي .

نحن نخالفه في هذا « الايمان بكل ما هو غربي » وفي زرايته على الشرق وعاداته وأساطيره ودياناته وسنناقش منه هذا الاتجاه . ولكننا - مع هذا - يعجبنا فيه « الانسان » الحي الوجدان ، و « الفنان » المفتوح العين والحس والضمير ، وإنه لحسبك أن تجد « الانسان » و « الفنان » في أي مخلوق ، ثم ليكن له بعد ذلك ما يكون من الآراء والاتجاهات ، فستجد عنده مادة إنسانية وفنية تستحق العناية والاهتمام . وهذا هو المطلوب - قبل كل شيء - في كتاب يقرؤه الناس في حدود «الأدب الخفيف» الذي يمثل هذا الكتاب .

وأنت تخالف « السندباد العصري » أو توافقه في اتجاهاته العامة ، ولكنك مستعجب به ، وهو يحدثك عن «مشمشة» قطة السفينة ، حديث «الانسان» العارف بقدر الحياة ، فيشعرك بالتعاطف الانساني بينه وبينها ، هذه « مشمشة » التي « عادت إلى مصر ضمن من عادوا إليها بعد أن طوفت معهم تسعة أشهر في طول المحيط الهندي وعرضه ، ونشرت صورتها على صفحات الجرائد ، فلم تزد لها الشهرة خيلاء على خيلاء ، ولم تزد لها رؤية الأمصار ثروة أو خبرة ، بل ولم تمكنها هذه الحياة من انتقاء عريس صالح بين هررة سيلان أو قطط زنجبار أو سنابير الهند

عادت إلى مسقط رأسها في السويس عذراء ذهبية الشعر ، أوفت على سن الزواج ،
وقد غادرتها طفلة في لون الحناء !

أو حين يقف بك في هذه السفينة نفسها بعد انتهاء الرحلة وتفرق الركب
وخواء المكان ، فيحدثك حديث الشاعر الذي يخلع الحياة على الجماد وعلى الذكريات
فتنبض وتتحرك وتستجيب .

« لقد عاد كل منهم إلى وطنه وعمله ، وعادت سفينتنا في نفوسهم ذكرى يزيدها
الزمن اثتلافاً . ولكنهم تركوني هنا وحدي ، كالشاعر البدوي ، أبكي فوق الدمن ،
وأستبكي الرائح والغادي ! تركوني أجوس خلال هذه القمرات والمعامل ، فتتألب
علي أشباح ذكراهم حتى لأخال نفسي شبحاً بين الأشباح .
« إيه أيتها السفينة ! إيه أيها الجواد الأثهب !

« هل قدر لنا أن ننوء بحمل الذكرى ؟ أو أننا سوف نعود سويًا إلى خوض
البحار النائية ، حيث للوج اصطحاب وهدير ، وللأعاصير صرير وصفير ؟ » .

أو حين يتحدث عن « حياة البحار » فينقلك نقلاً إلى جوهذه الحياة ، أو حين
يقف بك على « منفى الزعيم » في سيشل فتجد نبضات القلب المصري ، وخفقات
القلب الانساني تلتقيان في خلال الكلمات . أو حين يتحدث عن « عادة ممباسا » في
فصل « نسايات » فتلتقي بالفنان الحي الذي يعبد الحياة في أجمل أوضاعها ... في
جسم فتاة مكتمل جميل تزينه الأنوثة وتجمله الحياة ، ويرفعه الاحترام . أو حين
يقف أمام تمثال « بوذا » فيبدو لك الفكر الحر الذي يستروح في « البوذية » شذا
الحرية والبساطة والسباحة ، بعد ما كاد يخنق تحت كابوس القيود والتعقيد والتشدد
في « الهندوسية » التي تخيفه وتفزعوه وتطلقه ساخطاً على الشرق كله في
بعض الأحيان !



وهنا يصل بنا الحديث إلى مفرق الطريق بيننا وبين السندباد ! .

إنه فنان شديد الحساسية عصبي المزاج . ومن عادة هذا الصنف من الناس أن تستغرقه اللحظة الحاضرة ، وأن تستغزه المشاهد المثيرة ، وأن يفسزع من الضغط والكبت ، وأن تمتد ثورته من الطرف الواحد إلى بقية الأطراف !

هذا الفنان الشديد الحساسية العصبي المزاج « قضى أهم أدوار التكوين من عمره في أوروبا » فبهرت الأضواء ، وأعجبت الحيوة ، وراقه النشاط ، ولذلك الانطلاق ثم « ذهب إلى الشرق » وإلى الهند بوجه خاص ، فالتقى هناك بالوجه الثاني للدرهم : الزهد والصوفية ، والصمت والسكون ، والكبت والحرمان ، والوراثات والعقائد .

وهان كل ذلك ، لولا أن الحياة الاجتماعية تبدو في أشنع الصور ، وأحط الدركات : العري والجوع والقذارة وظلم الطبقات : النجاسة للنبوزين ، والتقديس للبراعة ... إلى آخر المناسك والتقاليد والأوضاع ... وبعد ذلك كله الخوف الديني الموغل في المعتقدات حول تناسخ الأرواح ، وما تلقاه في أطوار التناسخ من العذاب للتكفير عن السيئات ...

لم يكن هناك مفر بعد هذا كله - لمثل صاحبنا السندباد - من السخط على هذا الشرق الناعس ، والطلع من أشباح الخوف الكامنة في هذه المعتقدات . ومن « الايمان بكل ما هو شربي » كما يقول في إهداء الكتاب .

فإذا شاهد الراقصة « جلييلة » في كراتشي « رقص رقصاً توقيعياً لا فن فيه » صاح : « جلييلة هي هذا الشرق الطويل العريض الفارغ . هي تلك الشعوب التي مازالت تفكر وتحس باحساس القرون الوسطى ؛ وتصر على حسابان بواقى حضارتها البائدة لا ملكاً للتاريخ والمتاحف بل أداة للحياة حتى في القرن العشرين » .

وإذا شاهد حجرة « ماها بالي بورام » وقد نحت فيها فنان شرقي تشخيصاً لأسطورة « نهر الكنج » المقدس ، وقد أقبلت الأناسي والحيوانات من كل فج تشهد ميلاد النبع المقدس ، في صوفية وخشوع جعل يقول :

« لو أن نحائناً إغريقياً أعمل إزميله في هذه الصخرة تحت شمس « أتيسكا » .
ويحيي لقد أفسدت الصورة التي طبعتها في ذا كرتي « ماها بالي بورام » وأفقدتها
كل معانيها في نفسي . فلم يكن الإغريقي ليصور نبعاً مقدساً ، بل كان في الأغلب
بمثلا « أرفيوس » في الشق الأوسط وهو يوقع على قيثارة المعجب ، وحوله الانس
والجن خاشعة ... الخ » .

وإذا شاهد فيلماً هندياً يمثل الروح الهندية المتساحمة التي تنتهي من الصراع على
الحقوق الخاصة ، إلى الزهد في أعراض الدنيا والاتجاه إلى عبادة الروح الأعظم قال:
« أدركت ناحية من نواحي الضعف في بعض الحركات الروحية حين تدخل ميدان
السياسة العملية » .

وإذا سمع زميله الانجليزي يقول عن « التيرفانا » ، أي الفناء في الروح الأعظم
- وهو الغاية التي يطمح إليها الهندي من وراء حرمانه وآلامه : « دعنا من هذا
فلا قبل لي بهذا المحمص وتلك الشعوذة ياعم حسن » لم يجد في نفسه أية حماسة
لارد على هذا الكلام . وهكذا وهكذا مما قد يبالغ فيه فيصل إلى حشد الزراية
والسخط الشديدين على الروح الشرقية بوجه عام .

ومها افترضنا للسندباد من الأعذار في قسوة الأوضاع الاجتماعية والمظاهر
البائسة التي شاهدها في الهند ، فقد كنا نرجو أن يكون أوسع أفقاً وأكثر عطفاً
وأعمق اتصالاً بروح الشرق الكامنة وراء هذه المظاهر والأوضاع ، والروح
الصوفية المتساحمة المشرقة بنور الايمان .

ونحن لا ندعو إلى الروحانية السلبية في الحياة العملية ، ولكننا ندعوققط إلى فهمها
والعطف عليها ، وتقديرها من الوجهة الانسانية والروحية . فالغربي معذور حين
يغلق حسه وفهمه دون روح الشرق الأصيلة : أما الشرقي فلا عذر له في هذا الاغلاق .
إنه يقول عن لوحة الكنج المقدس : لم يكن الإغريقي ليصور نبعاً مقدساً .
الخ « أجل ! وهذا هو مفرق الطريق بين الشرق والغرب . في الشرق قداسة تمت
إلى القوة العظمى المجهولة ، وفي الغرب حيوية تمت إلى المشهود الحاضر المحسوس .

وليس لي أن أفضل هذا أو ذاك . فكلاهما جانب من جوانب النفس الانسانية الكبيرة التي تهش لكليهما على السواء ؛ إن لم تؤثر في حسابها الروحي والفني جانب المجهول على جانب المشهود .

وهو يسخر بمقيدة « النيرفانا » كسخرية زميله الانجليزي الذي يقول : ما كنت أحسب أن ديناً يعد بنعمة الفناء ! ووجه الخطأ هو اعتبار « النيرفانا » فناء ! إنها كذلك في نظر الغربي الذي يصارع الطبيعة وينزل عنها ، فأما الهندي الذي يحس بنفسه ذرة منسجمة مع الطبيعة ، ويمدها أمماً رؤوماً ، يرى في فئائه في القوة العظمى حياة وبقاء وخلوداً . وعلمنا أن نفهم هذا ونعطف عليه ولا نراه بـ « الغريبين » ، وهو يبدو في أرفع صورة في « ساد هانا تاجور » فلنقف خشعاً أمام هذا السمو الالهي ، ولو بعض لحظات ! !

وهكذا يجب أن نجاوز مظاهر الجليل وأوضاع الاجتماع ، لننفذ إلى قلب الشرق ، وإنا لو اجدون فيه كثيراً من الكنوز الروحية التي تنفذنا من قسوة الحضارة الآلية التي لا قلب لها ولا ضمير ، هذه التي تنسجم في أصولها مع روح الغرب كل الانسجام .

أريد الدكتور أن أضرب له مثلاً على سطحية الروحانية في نفوس الغربيين وضخولة القداسة في قلوبهم ؟ إنني إذن أدعوه ليعاود في كتابه نفسه حكاية صلاة الراهب الانجليكاني بالبعة في هذه الفقرات :

« كان الخبر الهام الذي أسر به حاكم الموقع إلى رئيسنا هو أن طائرة عسكرية حملت من عدن قسيساً انجليكانيا ليقم الصلاة في النادي البريطاني في « بيريم » ويعود في اليوم التالي . وقد أُلقي الخبر إلى رئيسنا في لهجة من يقول : « إننا نترقب الليلة هجوماً عنيفاً من بعض القبائل الثائرة » !

« وأخفي الرئيس عنا الخبر حتى « الشوب » الثالث . ثم أبرقت أسارىه ، وأعلمنا به خلال غمام الذباب قائلاً :

— هيا بنا يا أولاد فقد حانت ساعة الصلاة .

« دخلت القاعة واتخذت مقعدي في الصف الثاني . وجعلت أهمهم وأحني رأسي بحاملة لآخواني . ووزعت علينا كتب الترتيل . وهي ما أستريح إليه في هذه الحفلات لأني بعد شطرين من الأنشودة أستطيع أن أشارك في الغناء مع شيء من النشاز لا خطر منه على متانة الأبنية !

« وبينما أنا في خشوعي إذ لاحظت مني التفاتة إلى حائط المكان فوقعت عينا على تلك الصورة الخليعة مودة ١٩٠٠ . ومع أنها خلاعة بريئة باردة إلا أن وقعها في تلك اللحظة كان كما لو أخرج لنا أستاذ الديانة صورة راقصة تلبس ملابس حواء في الفردوس .

« وانهت الصلاة بالدعاء للملك والأمررة الملكية البريطانية ، ثم رفعت المقاعد . وعاد الكلوب وقدم لنا الويسكي بالصدودا ، وتسامرنا حتى منتصف الليل مع جميع أفراد الجالية البريطانية في « بريم » ... !

هكذا هي : الصلاة تسبقها شوبات البيرة وتعقبها كاسات الويسكي : وتم كأنها لعبة بين لاعبين أو عمل رسمي بين الرسميات اليومية لا وجدان فيه ولا روح ولا خشوع .

فقد انقلب كل شيء حتى الوجدانيات إلى رسميات !

وأخيرا فانها مرة واحدة التي ارتفع فيها المؤلف إلى القمة في « شجرة البودي المقدسة » وهو يقف أمام الزنحي عابد « البودا » فيحترم عقيدته التي أحالته روحا علوية ، وهو الذي يقوم بعمل الحمار في جر العربات بالركاب . لقد كان « السندباد » هنا « إنسانا » كبيرا يتجاوز المظاهر لينفذ إلى قلب « الإنسان » وليحس بجلال الإيمان .

العناصر النفسية

في سياسة العرب

لشفيق جبري

حلقة من « سلسلة اقرأ » استعرض فيها الأستاذ « شفيق جبري » بعض المواقف والمواقع من تاريخ صدر الاسلام وتاريخ بني أمية ، مبرزاً فيها العنصر النفسي الذي قامت عليه ، ليكشف عن دراية صاحب الموقف أو الموقعة بذلك العنصر النفسي أو عدم درايته ، وعن أثر العلم بهذا العنصر أو الجهل به في هذا الموقف أو الموقعة .

وهو بين عن غرضه من تأليف هذا الكتاب في مقدمته حين يقول :

« وغايتي في هذا الكتاب أن أبسط ما خطر ببالي من الخواطر في أثناء مطالعتي للأمور التي ذكرتها، وليس اهتمامي بأن أكون مصيباً في خواطري على قدر اهتمامي بأن أهد للقارئ الكريم سبيلاً إلى فهم التاريخ من الناحية النفسية ، فإذا استطاع بعد نظرة في نماذج السياسات التي سأذكرها أن يتصفح التاريخ على النحو الذي تصفحته فقد بلغت ما أريد ، ومواء على بعد هذا أكان يشاركني في آرائي أم كان ينفرد بآرائه ، إنما المهم بعد هذا اليوم أن نقرأ التاريخ من نواحي عناصره النفسية حتى يكون فهمنا له أتم ، ونظرنا في فلسفته أكمل . »

وما من شك في أن للبحث الذي اتجه إليه الأستاذ « جبري » قيمته في تنبيه الذهن إلى العوامل النفسية في أثناء مطالعة التاريخ ، والحكم على أشخاصه وأحداثه ، وفي توسيع مجال النظر إلى هذه الأحداث وأولئك الأشخاص ، فلا يكون ميدانها الخارجي دو وحده الذي تضطرب فيه ، إنما تكون هناك السرايب والدروب والمنعرجات النفسية الخفية التي تتصل بهذا الميدان المكشوف !

وهذه ميزة الدراسات التاريخية الحديثة على السرد التاريخي القديم . وفي المكتبة العربية الحديثة دراسات تاريخية ، وتراجم للاشخاص ، تقوم كلها على دراسة المنصر النفسي وإبرازه على خير الوجوه . فدعوة الأستاذ شفيق جبري متحققة فعلا في تلك الدراسات التي كثرت في الاعوام الأخيرة كثرة ملحوظة . أذكر منها على سبيل المثال مجموعة « العبقريات » للعقاد ، و « محمد علي الكبير » لشفيق غربال ، و « تلاقي الأكفاء » لعلي أدهم ، و « بشار » للهازي ، و « أبو نواس » لعبد الرحمن صدي ، وسواها ، ولا أنسى دراسات الأستاذ شفيق جبري نفسه لبعض الشخصيات الأدبية .



وللاستاذ المؤلف توفيقاته الكثيرة في هذا الكتيب الصغير . تارة في تسجيل نظريات عامة ، وتارة في تحليل مواقف خاصة ... ولكن هناك ما يختلف فيه كل الاختلاف !

من أمثلة التوفيق في تسجيل نظريات عامة ، ماجاء في مقدمة الكتاب عن سياسة الناس :

« لا شيء أصعب من سياسة الناس ، لأن الرجل عادة مركب من شخصيات شتى لا تظهر إلا في أحوال معينة ، وما هذا الثبات الذي نراه في شخصية كل واحد منا إلا شكل ظاهر لاغير ، تثبت هذه الشخصية بثبات أحوال معينة ، فإذا تغيرت هذه الأحوال تغيرت شخصية الرجل ، فالهاديء قد يصبح ثائراً ، والريق قد يصبح قاسياً ، والفاضل قد تتأثر فضائله . فإذا جهل رجال السياسة هذه الخفايا النفسية ، فإن جهلهم يؤدي إلى الاخفاق في سياستهم ، أو إلى الذهاب بحياتهم ، أو إلى القضاء على بلادهم في بعض الأحيان »

فالشرط الأول من هذه القضية صادق نافذ دقيق ، وهو يتضمن لفظة بارعة إن لا يكن الأستاذ جبري هو أول من يتنبه إليها ، فهو — في اللغة العربية — أول من يبرزها في هذا التبلور الحاسم في بضع كلمات .

لقد اعتدنا أن نتحدث عن « الشخصية » كأنها كل متماسك ذو طابع دائم واعتدنا أن نتظر من هذه الشخصية استجابات معينة للمؤثرات المتعددة ، تتفق مع هذا الطابع ... ولكن الملاحظة الدقيقة الشاملة لتصرفات كل شخصية تهدي إلى أن هذا الطابع ليس أبدياً ، وليس جامداً . فهناك حالات كثيرة نسميها حالات شاذة في حياة هذه الشخصية . وهي في الواقع ليست شاذة . إنما هي جزء من هذه الشخصية أصيل فيها كالأجزاء التي نعدّها طبيعية بالقياس إليها ، وكل ما هنالك أنها حالات كامنة لا تنكشف إلا في مواعيدها . وقد تكون على تقيض الخصائص الشائعة عن شخصية معينة .

وأحسب أن هذه الملاحظة النافذة تهم المتخصصين في « علم النفس » كما تهم كل دارس للشخصيات في مجال التاريخ أو الأدب . والتطبيقات عليها تؤلف فرعاً من « علم النفس » تلذ دراسته وتشوق !
أما الشطر الثاني الذي يقول فيه :

« فإذا جهل رجال السياسة هذه الخفايا النفسية . فإن جهلهم يؤدي إلى الاخفاق في سياستهم ... الخ » .

فحسبه يحتاج إلى دقة في العبارة ، بل إلى دقة في النظر ، فليس المهم أن يعرف رجال السياسة هذه الخفايا النفسية أو يجهلونها . إنما المهم أن يدركوها ، وأن يستطيعوا التصرف المناسب في اللحظة المناسبة وفق ما يدركون !

وإلا فالمعرفة وحدها لا تكفي . وكم من أناس يعرفون الدوافع النفسية ، ثم لا يعرفون التصرف المناسب . أو يعرفونها ويعرفون التصرف المناسب ، ولكنهم لا يملكون الاقدام عليه . إما لضعف فيهم عن الاقدام ، وإما لعفة فيهم عن استخدام بعض الأسلحة ، وإما لموامل « نفسية » شتى لا تجعلهم ينفذون ما يرتؤون !

و « ميكافيلي » صاحب كتاب « الأمير » الذي يعد استاذاً من الوجهة النظرية لمذهب « الغاية تبرر الوسيلة » يروى عنه أنه كان عاجزاً ضعيف الحيلة قليل الحول ،

في حياته العملية ، حتى مع « أميره » « قيصر بورجا » الذي ألف له هذا الكتاب ، ليرشده إلى سياسة الأفراد والجمهير !

ومما يدعوننا إلى زيادة البيان لهذه النقطة أن الأستاذ شفيق جبري في تطبيقاته بعد ذلك في الكتاب ، لم يفرق بين معرفة العناصر النفسية ، والتصرف العملي حسب هذه المعرفة . فعد كل من لم يتصرف عملياً وفق الطرف النفسي جاهلاً لهذا الطرف النفسي . كالامام علي مثلاً . . . وذلك موضوع سنناقشه في حينه . فحسبنا هنا إذن ذلك البيان .

ومن أمثلة التوفيق في تحليل مواقف خاصة ، ما عرفه من مواقف النبي صلى الله عليه وسلم ، مثال ذلك قوله :

« قالت سيدتنا عائشة : دخل أبو بكر على رسول الله صلى الله عليه وسلم ، وهو مضطجع ، وعليه ثوبه ، ففضى حاجته وخرج ، ودخل عمر ، ففضى حاجته وخرج ، ثم جاء علي ففضى حاجته وخرج ، ثم جاء عثمان ، فجلس له رسول الله صلى الله عليه وسلم . فقالت له عائشة : لم تصنع هذا بأحد . فقال : إن عثمان رجل حيي ، وإني خشيت إن أذنت له على تلك الحال أن لا يبلغ إلي في حاجته . »

ثم يعلق على هذا الخبر فيقول :

« قد نمر بخبر مثل هذا الخبر ، فاما أنا لا نحتفل به ، وإما أنا لا نهتدي إلى جلالة قدره في معرفة عبقرية سيدنا محمد ، فهو عنوان من عناوين هذه المبقرية . وما أظن أن الذين كتبوا في سيرة الرسول أهملوا الاهتمام بأشباه هذا الخبر ، ولو فعلوا لما كانت كتابتهم كتابة . فقد كان سيدنا محمد عالماً بنفوس جماعته وصحابته واقفاً على دقائق أخلاقهم ، محيطاً بغوامض أمزجتهم ، يعلم ما يغضب له فلان من الصحابة ، وما يرضى به فلان ، ويعرف ما يستثير فلاناً وما يهدأ به فلان . فعامل كل واحد منهم المعاملة المناسبة له ، اللاتقة به ، حتى أشربت القلوب محبته ، وانطوت على طاعته ، فلم ينفض أحد من حوله . وهذا منتهى الخدق في سياسة الناس ... »

وكنت أود أن أقف عند تسجيل التوفيق للاستاذ جبري في اختيار المثال في

موضعه المناسب . ولكي مضطر — بعد اثبات هذا التوفيق — أن أتجاوزه إلى شيء في تعليقه عليه !

لم أكن أحب أن يكون حديثه عن «الذين كتبوا في سيرة الرسول» بمثل هذه اللهجة . فما الداعي لأن يقول : « ما أظن أن الذين كتبوا في سيرة الرسول أهملوا الاهتمام بأشباه هذا الخبر .. » . إن الذين كتبوا في هذه السيرة في العصر الحديث معروفون . وكتبهم كذلك معروفة . والمفروض أن يكون الاستاذ جبري قد اطلع عليها . بل من واجبه أن يكون قد اطلع عليها وهو بصدد أن يؤلف كتابا عن « العناصر النفسية في سياسة العرب » فإن لا يمكن فعل ، فقد كان من واجبه قبل أن « يظن » أو « لا يظن » أن يرجع إلى هذه الكتب ، ولو قد فعل لوجد أنهم أكثر من الحديث في هذا الموضوع ، وأكثروا من الأمثلة والنماذج ؛ ونظروا إلى المسألة في محيط أوسع من أن يكون « الحذق » وحده هو الدافع لمحمد على تصرفاته مع قومه وغير قومه . وإنما رحابة النفس وسمو القصد ، وخير البشرية كذلك ... والاطلاع الدقيق هو واجب التحقيق ، الذي لا يعني المؤلف منه ظن ولا افتراض .



وأخيراً نصل إلى مواضع الاختلاف الرئيسية :

إن أول ما يلاحظه القارئ لهذا الكتيب ، أنه تصدى لموضوع ضخم لا يمكن دراسته في هذا الحيز الضيق ، وهذا يجر إلى أن تعرض موضوعات كبيرة ثم لا تدرس الدراسة الواجبة لها ، فينالها التشويه أو خطأ الحكم ، أو اقتضاب أسبابه والضرر من هذا النهج كبير .

والملاحظة الثانية — ولعلها ناشئة عن الأولى — أن المؤلف يصدر أحكاماً ضخمة حاسمة في يسر وسهولة وبدون اكتراث ، وبلا تخرج . هذا التخرج الذي توجهه عوامل كثيرة .

والملاحظة الثالثة — وقد أشرت إليها من قبل — : هي عدم التفرقة بين المعرفة بالعنصر النفسي ، والقدرة على التصرف بما توجهه هذه المعرفة .

والملاحظة الرابعة أن روح « النفعية » تنال من الاستاذ الترحيب والتنويه في كثير من الأمثلة التي ضربها ، وفي كل تعليق عليها . وهذا اتجاه خطر في تقويم الأشخاص والأحداث ...

وندع هذا الاجمال إلى التفصيل بذكر الأمثلة على ما نقوله .



تتحقق الملاحظة الأولى في الكتاب كله . وحسبك أن تعلم أن الاستاذ المؤلف قد أصدر أحكاماً حاسمة على محمد ﷺ ، وعلى خلفائه رضي الله عنهم ، وعلى معاوية وعمرو بن العاص ، وبشير بن سعد ، والمغيرة بن شعبة ، وزباد بن أبيه ، وعبد الملك ابن مروان ، والحجاج ، وموسى بن نصير ، ومروان بن محمد ... كل أولئك في عشر ومئة صفحة ، إذا نحن أخرجنا المقدمة والتعقيب ، وفصلاً عن سياسة المال ، من الكتاب الذي لا تتجاوز صفحاته أربعاً وأربعين ومئة صفحة من قطع الجيب في سلسلة اقرأ » .

ولو كان الأمر أمر حادثة تشرح ، وموقف يروى . لكان في هذا الحيز الكفاية ، ولكنه - كما قلت - أصدر أحكاماً حاسمة ضخمة على هذه الشخصيات ، ومدى معرفتها أو جهلها بالعناصر النفسية في سياستها . وهذا تقويم نهائي لكل شخصية من تلك الشخصيات التي يحيط بها عدد لا يحصى من العوامل والأسباب والخفايا ، ولا بد من دراسة هذا كله قبل الحكم عليها ذلك الحكم القاطع الصريح .



أما الملاحظة الثانية ، فتبدو على أنها في الحكم على موقف « عمر بن الخطاب » من العهد بالخلافة ، وندع المؤلف يبين رأيه في هذه السطور :

« مرض رسول الله ﷺ مرضه الذي قبض فيه فأمر أبا بكر أن يصلي بالناس ، فلم يزل أبو بكر يصلي بالناس حتى اليوم الذي مات فيه الرسول ، ثم كان من أمر السقيفة ما كان ، وجرى فيها من تنازع المهاجرين والأنصار ما جرى حتى تمت

البيعة لأبي بكر .

« ثم مرض أبو بكر المرض الذي مات فيه ، فاستخلف على المسلمين عمر ابن الخطاب .

« ثم طعن عمر ، فدخل عليه وهو في البيت من جراحه ، وسأله أن يستخلف عليهم ، فكيف كانت سبيله في هذا الاستخلاف ؟

« لم يخل استخلاف عمر على المسلمين من كثير من الحيرة والتردد ، فهو لم يشأ أن يحمل المسلمين حياً وميتاً ، ثم رأى أنه إذا استخلف فقد استخلف من هو خير منه ، يعني أبا بكر ؛ وإذا ترك الأمر فقد تركه من هو خير منه ، يعني النبي ؛ ثم رأى أنه لو أدرك أبا عبيدة بن الجراح لاستخلفه ، وولاه ، ولو أدرك معاذ بن جبل لاستخلفه ، ولو أدرك خالد بن الوليد لولاه ، وفي هذا كله كثير من الحيرة . ثم رأى في عليٍّ بطالة وفكاهة ، وفي طلحة زهواً ونخوة ، وفي عبد الرحمن بن عوف صلاحاً مع ضعف ، ورأى أن سعداً صاحب مقبب وقاتل ، لا يقوم بقرية لو حمل أمرها ، ورأى أن الزبير لقيس ، مؤمن الرضى ، كافر الغضب ، شحيح ، ورأى أن عثمان لو ولي الخلافة لحمل قومه بني أبي معيط على رقاب الناس ؛ ثم سأل أن يدلوه على برٍّ تقي يوليه ؛ ثم صح عزمه على أن يستخلف النفر الذي توفي الرسول وهو عنهم راض . فجعل الخلافة شورى بين هؤلاء الستة من المهاجرين الأولين ، وهم علي وعثمان وطلحة والزبير وعبد الرحمن بن عوف وسعد بن أبي وقاص . ومنهم من حدث أن سعداً لم يكن في الشورى ، أما عبدالله بن عمر فقد أدخله أبوه فيها على أنه خارج من الخلافة وليس له إلا الاختيار .

« كل هذا يدل على الارتباك ، ولقد كانت هذه الطريقة سبيلاً إلى الخفاصة ، فقد تشاح أصحاب الشورى على الخلافة ، وأخروا إبرام الأمر ، ورجا كل واحد منهم أن يكون خليفة ، حتى إن أبا طلحة بكى وقال : كنت أظن بهم خلاف هذا الحرص ، إنما أخاف أن يتدافعوا ، فلقد طال تناجي القوم وتناظرهم ، ودفع كل واحد منهم صاحبه عنها ، وكاد يؤدي هذا الأمر إلى الفتنة ، فقد تطلع الناس إلى

معرفة خليفتهم وإمامهم ، واحتاج من أقام لانتظار ذلك من أهل البلدان إلى الرجوع إلى أوطانهم ،

« ولسنا ندري ما الذي حمل سيدنا عمر على الوقوع في هذا الارتباك ، وقد كان قادراً على أن يستخلف أصلح القوم ، وهو يعرفهم واحداً واحداً ، ويعرف عيوبهم وفضائلهم ، ولكنه عدل عن ذلك . وإذا لجأت إلى الحرية في الكلام قلت : خاف التبعة فقر منها ، فإن جعل الأمر شورى بين جماعة كل واحد منهم يريد الخلافة لنفسه مخالف للقواعد النفسية في السياسة ، ولقد أنقذ الله المسلمين من فتنة الشورى وكانوا في غنى عنها لو حزم عمر .

« لاشك في انتخاب الرعية لراعيها أو الأمة لرجال الحكم فيها على تعبير هذا العصر إنما هو أرفع ما وصل إليه عقل البشر من أشكال الحكم الديمقراطي ، ولكن هذا النوع من الحكم لم يتكامل بعد في أيامنا هذه ، فجدير به أن يكون في أيام عمر أقل تكاملاً ، ففكرة عمر في أن يجعل أمر المسلمين شورى بين ستة يتزاحمون على الخلافة غلطة نفسية ، وقد أدرك معاوية هذه الغلطة ، ومثله لا يكاد يفوته شيء من أسرار السياسة النفسية ، فقد ذكروا أن زياداً أوفد ابن حصين إلى معاوية ، فأقام عنده ما أقام ؛ ثم إن معاوية بعث إليه ليلاً غلاً به ، فقال له : يا ابن حصين ! قد بلغني أن عندك ذهنًا وعقلاً ، فأخبرني عن شيء أسألك عنه ، قال : سألني عما بدا لك . قال : أخبرني ما الذي شئت أمر المسلمين وملأهم وخالف بينهم ؟ قال : نعم ، قتل الناس عثمان ، قال : ما صنعت شيئاً . قال : فسير علي إليك وقتاله إياك . قال : ما صنعت شيئاً ، قال : فسير طلحة والزبير وعائشة وقتال علي إياهم . قال : ما صنعت شيئاً ، قال : ما عندي غير هذا يا أمير المؤمنين . قال : فأنا أخبرك ، إنه لم يشتت بين المسلمين ولا فرق أهواءهم إلا الشورى التي جعلها عمر إلى ستة نفر ، وذلك أن الله بعث محمداً بالهدى ودين الحق ليظهره على الدين كله ولو كره المشركون ، فعمل بما أمر الله به ، ثم قبضه الله إليه وقدم أبا بكر للصلاة ، فرضوه لأمر دينهم إذ رضيه رسول الله صلى الله عليه وسلم لأمر دينهم ، فعمل بسنة رسول

الله صلى الله عليه وسلم ، وسار بسيرته حتى قبضه الله ، واستخلف عمر ، فعمل بمثل سيرته ، ثم جعلها شورى بين ستة نفر ، فلم يكن رجل منهم إلا رجاها لنفسه ، ورجاها له قومه ، وتطلعت إلى ذلك نفسه ، ولو أن عمر استخلف عليهم كما استخلف أبو بكر ما كان في ذلك اختلاف .

« هذا هو الرأي المختمر ، فالشورى غلطة نفسية رحم الله من غلطها » .

بمثل هذا الجزم الحاسم يصف موقف عمر . وأيسر الانصاف كان يقتضي أن يحسب حساب الزمن المتناول بين عهد عمر وعهدنا ؛ وحساب العوامل الكثيرة المتشابهة في الموقف ؛ هذه العوامل التي قد يكون معظمها قد ضاعت معالمه ، والباقي بين يدينا منها قليل . والشخصية التي يصدر عليها مثل هذا الحكم السريع شخصية جليلة ضخمة ، فذة في تاريخ الاسلام كله ، فلا أقل من مثل هذا الاحتياط .

على أنني لست من أنصار القداسة المطلقة للشخصيات الاسلامية ، ولست أعني مما تقدم أن أحرم المعاصرين حق الحكم على هذه الشخصيات . ولكني أريد أن تتوافر أسباب الحكم كاملة . ولقد كان هذا الجزم الحاسم يقتضي من المؤلف بسط الكثير من ظروف الموقف ، وتجليتها في سعة من المجال ليحيى الحكم مستوفياً أسبابه ، وليقع الناس بأحقته .

على أنه لم يرد حتى أن يلتفت إلى الأسباب التي أثبتتها في روايته . ولو التفت إليها لحماه ذلك من الجزم القاطع في قوله : « فالشورى غلطة نفسية رحم الله من غلطها » ! وفي قوله كذلك : « لو حزم عمر » !

وحيرة عمر — كما يسميها — كانت لها أسبابها الوجية كما يقرر : « فهو لم يشأ أن يحمل المسلمين حيا وميتاً » . وهذا عنصر نفسي في نفس عمر له تقديره . « ثم رأى أنه إذا استخلف فقد استخلف من هو خير منه ، يعني أبا بكر ، وإذا ترك الأمر فقد تركه من هو خير منه يعني النبي » . ووجود هاتين السابقتين القريبتين ، كفيل بأن يجعل الجزم القاطع لا محل له . وقد اختار عمر طريقة تجمع بين الطريقتين ،

لأن ظرفه وموقفه لم يكن كواحد من الاثنين قبله . فمحمد صلى الله عليه وسلم لم يوص لأحد لئلا تصبح هذه سنة ، ولعوامل أخرى كثيرة وكان واضحا أن أبابكر هو أول مؤمن به من الرجال ، وهو صاحبه في الغار ، وهو « الصديق » فقدمه في اللحظة الأخيرة إلى الصلاة . وقد اتجهت الأنظار إليه يوم السقيفة لهذه الأسباب جريعا ولعوامل الموقف السريع في هذا اليوم . وأبو بكر أوصى لعمر ، لأن حروب الردة كانت قريبة ، فلم يكن من المأمون أن يترك أمر المسلمين بعده لأي نزاع ، وقوائمه الاسلام تهتز وهي في حاجة إلى التوطيد . وكان عمر هو أبرز رجل بعد أبي بكر . وذلك إذا استثنينا عليا وحوله كانت ملابسات كثيرة في نفوس القوم — ولم يكن أبو بكر حيا بعد النبي لكان عمر هو رجل يوم السقيفة . فلم يكن أبو بكر إنسانا يخشى معارضة لعمر بعده ، في الوقت الذي يحتم عليه الموقف أن يختار خليفته . أما عمر فلم يكن موقفه كواحد من سلفيه العظيمين . فالاسلام امبراطورية ثابتة ولا خوف عليها من التشاور . وليس أحد بعده بارزا يرتضيه الجميع — بلا منازع . كما كان هو بعد أبي بكر . والرجال الذين مات النبي صلى الله عليه وسلم وهو عنهم راض — وهم الذين جعل عمر الشورى فيهم — ليس فيهم الأفضل إطلاقا في ضمير عمر — وقد تحدث عن كل منهم بما يفيد ذلك — فلم يبق له إلا أن يجعل الأمر شورى فيهم . وقد فعل .

وليس ما نقله الأستاذ من أقوال « معاوية » حجة . فمعاوية كان يريد بهذا القول التمهيد لاستخلاف ابنه يزيد . وهنا عنصر نفسي فات الأستاذ جبري ملاحظته ! ولست أجزم الجزم القاطع برأيي هذا — كما فصل الأستاذ في تخطيطه عمر — ولكني أريد فقط ألا نسارع إلى الحكم القاطع ، وبين يدينا كفتا الميزان — على الأقل — تتأرجحان !!!



أما الملاحظة الثالثة فأظهر دليل عليها حكه علي « علي بن أبي طالب » بأنه كان يجهل العناصر النفسية في صراعه مع معاوية . ذلك حين يقول :

« إذا ثبتت الحاجة إلى معرفة الأمور النفسية في سياسة أحد من العمال والخلفاء . فما ثبتت هذه الحاجة مقدار ثبوتها في سياسة « علي بن أبي طالب » — كرم الله وجهه — .

أو حين يقول :

« لم تكن معرفته بالأمور النفسية على قدر صراحته . فإذا لم تنجح سياسته النجاح كله ، فهذا سببه أنه لم يخطر على باله أن طلب الحقوق يستلزم كثيراً من حسن الموارد والمصادر . فليس كل صاحب حق في هذه الدنيا بواصل إلى حقه على مثل هذه السبيل ومن بعض كلامه : « لا يزيدني كثرة الناس حولي عزة ، ولا تفرقهم عني وحشة ، لأني محق » . فهذا كلام رجل لا يسالي بأساليب السياسة في طلب الحق ولا يهتم بروح الجماهير » .

أو حين يقول :

« وكما صعب عليه إدراك أسرار السياسة من حيث الكثرة والقلّة فيها ، فقد صعب عليه إدراك هذه الأسرار من حيث عمل المال في الجماعات . قام رجال من أصحابه فقالوا له : يا أمير المؤمنين ! أعط هؤلاء هذه الأموال ، وفضل هؤلاء الأشراف من العرب وقريش على الموالي ممن يتخوف خلافه على الناس وفراقه . فإذا استقام لك ما تريد عدت إلى أحسن مما كنت عليه من القسم . فقال علي : أتأمروني أن أطلب النصر بالجوّد فيمن وليت عليه من الاسلام ، فوالله لا أفعل ذلك ما لاح في السماء نجم ! » .

ثم يعلق على ذلك فيقول :

« لم يدر نضر الله عظامه ، أن الناس عامة إنما همهم حطام هذه الدنيا ، فكان يعز عليه أن يعتقد أن الناس يدورون كيف دارت مصالحهم ومنافعهم ، فلم يسم يعاملهم كما يجب أن يعاملهم رجل السياسة ، وإنما عاملهم كما يعاملهم رجل الأخلاق ، فكان من عواقب هذه المعاملة شكواهم منهم في كل كلام ، وفي كل خطبة » .

« وعلى كل إذا قل نصيبه من معرفة نفوس البشر على حقائقها ، ومن قرنه السياسة بهذه المعرفة ، فلم يقل نصيبه من غير هذه الفضائل » .

وهكذا يحكم على علي - كرم الله وجهه - بأنه كان يجهل النفس البشرية لجرد أنه لم يستخدم الوسائل السياسية التي استخدمها خصاه : « معاوية وعمر بن العاص »

وأبسط نظرة تكشف أن هناك farkاً كبيراً بين معرفة السلاح ، واستخدام هذا السلاح . فلم يكن الفرق بين علي وبين خصميه أنه يجهل النفس البشرية وأنه يعرفانها . إنما كان الفرق في حقيقته هو الرضى باستخدام كل سلاح ، يرضاه الناس العالي أو ياباه . فعلي لم تكن تقصه الخبرة بوسائل الغلبة ، ولا بنوازع النفوس البشرية وأهوائها . ولكنه لم يكن يتدنى لاستخدام الأسلحة القذرة جميعاً

وفي رده على من أشاروا عليه بتوزيع المال لرشوة الضامرا ما يكفي : « أأمروني أن أطلب النصر بالجور فيمن وليت عليه من الاسلام . فوالله لا أفعل ذلك ما لاح في السماء نجم » ! فحين قالها لم يكن جاهلا « أن الناس عامة همهم حطام هذه الدنيا » . ولكنه كان مترفعاً عن استخدام سلاح تستقذره نفسه الكريمة ويستخدمه خصمه بلاحرج !

وكذلك رده على « ابن عباس » حينما استصوب إشارة « المغيرة بن شعبة » على علي بأن يولى الزبير البصرة ويولى طلحة الكوفة ، يدل على هذا ، فلقد قال : « ولو كنت مستعملاً أحداً لضره ونفعه لاستعملت معاوية على الشام » فهو إذن لم يكن يجهل ما يضر وما ينفع ، ولكنه كان يأبى ويترفع !

وقد عاد الأستاذ جبري ليقول : « أجل ، إنا نظلم علياً إذا جردناه من معرفة الناس وبواطنهم » بعدما رأى أن هناك حوادث وأقوالاً تقطع بقطنته إلى نوازع الناس وبواطنهم . ولكنه عقب على هذا بقوله : « إلا أنه كان قليل الحظ من الاستفادة من المعرفة النفسية في السياسة » دون أن يبين لماذا كان قليل الحظ من

الافتادة . فقد يكون هذا عن عدم معرفة الوسائل ، أو لضعف عن استخدام هذه الوسائل . كما قد يكون لارتفاع عن الأسلحة الملوثة والوسائل الهابطة . وهذا هو الذي كان ، وكان حقيقة بالبيان .

إن معاوية وزميله عمر لم يغلبا علياً لأنها أعرف منه بدخائل النفوس ، وأخبر منه بالتصرف النافع في الظروف المناسب . ولكن لأنها طليقان في استخدام كل سلاح ، وهو مقيد بأخلاقه في اختيار وسائل الصراع . وحين يركن معاوية وزميله إلى الكذب والغش والخديعة والنفاق والرشوة وشراء الذمم لا يملك علي أن يتدلى إلى هذا الدرك الأسفل . فلا عجب بنجاحه ويفشل ، وإنه لفشل أشرف من كل نجاح .

على أن غلبة معاوية على علي ، كانت لأسباب أكبر من الرجلين : كانت غلبة جيل على جيل ، وعصر على عصر ، واتجاه على اتجاه . كان مدّ الروح الاسلامي العالمي قد أخذ ينحسر . وارتد الكثيرون من العرب إلى المنحدر الذي رفعهم منه الاسلام ، يمتاقي علي في القمة لا يتبع هذا الانحسار ، ولا يرضى بأن يحرفه التيار . من هنا كانت هزيمته ، وهي هزيمة أشرف من كل انتصار .



وهنا نصل إلى الملاحظة الرابعة . إذ نرى المؤلف يهش لروح النفعية في السياسة ، ويشيد بأصحابها ، ولا يعترف بغير النجاح العملي ، ولو على أشلاء المثل العليا والأخلاق .

ونحن لا نتجنى على الأستاذ شفيق جبري بهذه الكلمات . فاسمعه يقول عن « خديعة المصاحف » : « وعلى كل حال فإن هذه الخديعة التي أوحى إلى صاحبها بها علم النفس . كان فيها حقن دماء المسلمين ، وخديعة فيها منتهى حرب ومنتهى دماء ، إنما هي خديعة خير » !!!

من هذا التعليق ، ومن إشارات معاوية في كل موضع نحس شديد إعجاب به بسياسة معاوية . وقد عرفنا من قبل رأيه في رفع علي .

ونحن نأخذ على المؤلف هذا الاتجاه الخطر . فما كانت خديعة المصاحف ولا سواها خديعة خير . لأنها هزمت علياً ونصرت معاوية . فلقد كان انتصار معاوية هو أكبر كارثة دهمت روح الاسلام التي لم تتمكن بعد من النفوس . ولو قد قدر لعمري أن ينتصر لكان انتصاره فوزاً لروح الاسلام الحقيقية : الروح الخلقية العادلة المترفة التي لا تستخدم الأسلحة القذرة في النضال . ولكن انهزام هذه الروح ولما يعض عليها نصف قرن كامل ، وقد قضي عليها فلم تقم لها قائمة بعد - إلا سنوات على يد عمر بن عبد العزيز - ثم انطفأ ذلك السراج ، وبقيت الشكليات الظاهرية من روح الاسلام الحقيقية .

لقد تكون رقعة الاسلام قد امتدت على يدي معاوية ومن جاء بعده . ولكن روح الاسلام قد تقلصت ، وهزمت ، بل انطفأت .

فأن يهش إنسان لهزيمة الروح الاسلامية الحقيقية في مهدها ، وانطفاء شعلتها بقيام ذلك الملك العضود ... فذاك غلطة نفسية وخلقية لا شك فيها .

على أننا لسنا في حاجة يوماً من الأيام أن ندعو الناس إلى خطة معاوية . فهي جزء من طبائع الناس عامة . إنما نحن في حاجة لأن ندعوهم إلى خطة علي ، فهي التي تحتاج إلى ارتفاع نفسي يجهد الكثيرين أن ينالوه .

وإذا احتاج جيل لأن يدعي إلى خطة معاوية ، فلن يكون هو الجيل الحاضر على وجه العموم . فروح « مكيفيلي » التي سيطرت على معاوية قبل مكيفيلي بقرون ، هي التي تسيطر على أهل هذا الجيل ، وهم أخبر بها من أن يدعوا أحد إليها ! لأنها روح « النفعية » التي تظلل الأفراد والجماعات والأمم والحكومات !

وبعد فلست « شيعياً » لأقرر هذا الذي أقول . إنما أنا أنظر إلى المسألة من جانبها الروحي الخلق ، ولن يحتاج الإنسان أن يكون شيعياً لينتصر للخلق الفاضل المترفع عن « الوصولية » الهابطة للتدنية ، ولينتصر لعلي على معاوية وعمرو . إنما ذلك انتصار للترفع والنظافة والاستقامة .

ويخطئ من يعتقد أن النجاس الحمل هو أقصى ما يطلبه الفرد وما يطلبه الإنسانية . فذلك نجاس قصير العمر ينكشف بعد قليل ، والأستاذ شفيق جبري يتفق معنا في هذه النتيجة النظرية — وإن لم يطبقها على أحكامه — فقد قال في نهاية الكتاب :

« فان السياسة التي لخلقها إنما هي سياسة لا تلبث أن تتلاشى كما يتلاشى الدخان في الفضاء . وما نجحت سياسة بعض رجال العرب في الماضي ، مثل الذين أتت على ذكرهم إلا لأن أصحابها كانوا على خلق عظيم . وكانوا زيادة على ذلك عالمين بأسرار النفوس ، واقفين على حقائق الطبائع ، مطلعين على خفايا الأمزجة .

« فاذا تجرد رجال السياسة من الأخلاق ومن معرفة نفوس الناس ، ضاعت سياستهم ، وضاع الناس ، وضاعت البلاد في وقت واحد » .

كلام صادق مسلم به عند التعميم . نختلف عليه مع الأستاذ عند التطبيق « ولكل وجهة هو موليها » وله الشكر على كل حال أن أثار هذه الخواطر والتعليقات في هذا الموضوع القيم الدقيق .

فِي الْبُحُوثِ وَالدرَّاسَاتِ

على هامش التاريخ المصري القديم

للمرحوم عبد القادر حمزة

ليس في أمم العالم من تلوك ألسنتهم عبارات الفخر بالأجداد ، والباهة بالماضي ، والتشدد بالجد القديم كالمصريين . ولا سيما بعد نهضة مصر الحديثة ، وشعور أبناء الجيل بحاجتهم إلى سند من مجد التاريخ لما يطلبون من محدثي.

وليس من أمم العالم كذلك من هو منبت عن ماضيه ، منقطع الصلة الروحية عن قديمه ، جاهل بحقيقة تاريخه كالمصريين ، الذين لا تربطهم بماضيهم العظيم إلا معرفة غامضة ، ومعلومات مشوهة .

لهذا كانت الفخر بالماضي في مصر غفراً سطحيّاً لفظياً ، تلوكه الألسن ولا تستشعره القلوب ، وتصرخ به الألفاظ ولا تحيش به الدماء ، ويستمد قوته من الجمعية لا من الحياة ، وتهبط سورته بانقضاء مناسبته السياسية ، ولا يبقى بعد ذلك حافظاً دائماً للنهضة والطموح .

ولم يكن بين أمم الأرض — وربما لن يكون — من هم أعجب من هؤلاء المصريين ، الذين يملكون أمجد تاريخ ، ويتصلون بأعظم ماض ؛ ثم يفرطون في هذا التراث كله ، ويتركونه ليد التثويه والاهمال والجهل ، عثرات المئات من السنين . حتى إذا نهضوا نهضتهم ، وأحسوا بالحاجة إلى تراثهم الثمين ، لم يفتشوا عن هذا التراث ، ولم يستنقذوه من الزيف ، ولم ينفضوا عنه ركام القرون ؛ وإنما راحوا يكتفون بجمعية جوفاء : نحن بناء الهرم الخالد : نحن أبناء الفراعنة الأجداد . نحن أبطال التاريخ ... إلى آخر ذلك الصياح الأجوف المملول !

وبقيت بعد ذلك مصر الفرعونية . مصر القديمة الخالدة . مصر العريقة في

منابت الزمن . الضاربة في مجاهل التاريخ ... بقيت مصر هذه وهملاً غامضاً في نفوس الهاتفين ، لا يعرفون عنها إلا ما رواه بعض المؤرخين القدماء من الخرافات والأباطيل ، مما كشفت البحوث الحديثة عن زيفه ، ولكنه بقي يدرس في المدارس المصرية ؛ وهو — على ما فيه من أخطاء — لا يبلغ أن يكون تاريخاً حياً ، وإنما هو مقتطفات سريعة ، ووقائع منفصلة ، وحوادث الملوك لا ذكر فيها للشعب ، مما يجعلها مملّة مبتورة ، لا تعلق بنفس ، ولا قابض بها حياة .

ولم يبسط هذا التاريخ بسطاً متسلسلاً حياً ، على أنه وصف لحياة أقوام وأجيال عاشوا فعلاً على هذه الأرض معيشة طبيعية في عصر من العصور ، حتى يشعر المصري الآن بما بينه وبين أجداد . وشائج القربى ، وصلات الاحساس ، وروابط التفكير ، وعلاقات التقاليد . فيحس حينئذ أنه امتداد لهؤلاء الأجداد ، وأن بينه وبينهم صلة من الدم ، ورابطة من الحس ، وعلاقة من العادة ، ومشابه من الحياة ، على الرغم من تطاول الزمن السحيق .

والأهم التي تريد النهوض ، ولا تجد لها ركيزة من الماضي ، وتزور لها تاريخاً ، وتحاول أن تنفخ فيه روح الحياة ! وتتصيد لها أبطالاً من كل نوع ، وتلتف حول ذكراهم ، لأن الحاضر والمستقبل يرتكزان على الماضي ارتكاز سوق النبتات على الجذور .

أما مصر . مصر الخالدة التي عاملها التاريخ بسخاء عجب ، حفظ لها ماضيها خالداً ماثلاً على مر الأجيال ، فلا تحاول أن تنتفع بهذه الميزة المفردة ، فتكتفي من هذا الماضي كله ، بألفاظ جوفاء ، وصيحات فارغة ، حتى في عهد نهضتها ، وإبان بعثتها في العصر الحديث .

وحيثما سار المصري الآن يجد مصر القديمة العريقة ماثلة في الآثار والتماثيل والكتابات الأثرية ، سارية في العادات والتقاليد والأساطير التي صانها الزمن من

يد النسيان ، ونقلها نقلاً أميناً خلال هذه الأجيال ... ومع هذا لا يفتح قلبه ليسمع نداء هذه الأطياف السارية في مجاهل الأبد ، إنما يقف كالأبله أمام آثار أجداده التي تهتف به أرواحها الحية من كل مكان ، وهو عن دعائها أصم أو غفلان !

وللمرة الأولى نجد في المكتبة العربية كتاباً عن مصر القديمة ، يرسم لها صورة حية شاعرة بقلم الباحث المؤرخ الأديب المرحوم عبد القادر حمزة باشا .
فياله من عمل فذ خالد هذا الذي نهض به ذلك الرجل لحسن الحظ قبل أن ينتقل إلى عالم البقاء .

يقول المؤلف في مقدمة كتابه العظيم :

« زرت الأقصر في سنة ١٩٢٤ لمشاهدة قبر الملك توت عنخ آمون الذي كان مستر هوارد كاتر قد اهتمى إليه وكشف عنه بمساعدة اللورد كارنارفون ، فزرت في الوقت نفسه كثيراً من قبور وادي الملوك ووادي الملكات ، وزرت الدير البحري ومعبد الكرنك ، وكنت نازلاً في فندق « ونتر بالاس » فمررت بمعبد الأقصر رائحاً وغادياً ، ولكني لم أحشم نفسي عناء دخوله . ووقع في يدي وأنا في الفندق كتاب « طيبة » للأستاذ « كابر » وقيل لي : إن ثمنه مائتا قرش فترددت في شرائه ولكني اشتريته . ثم عدت إلى القاهرة وفي نفسي من ذلك كله أثر غامض . وقرأت الكتاب فغيل إليّ أن الآثار التي مررت بها مرور الطير أخذت تتجسم أمام ناظري رويداً رويداً ، وأن الحياة أخذت تدب فيها ، فتحدثني عن مجد عجت من أنني لم أجد في مدارس الحكومة التي تلقيت فيها تعليمي في جميع درجاته ما يرشد إليه أو يبعث في الذهن فكرة عنه .

« وحفزني ذلك إلى زيارة الأقصر مرة أخرى ، فزرتها في سنة ١٩٢٦ ، ولكن الزيارة في هذه المرة لم تكن زيارة مشاهد يريد أن يتمتع نظره بمناظر غريبة ، بل كانت زيارة مشوق كان قد فهم بعض الشيء عن حياة طيبة ، فكان يهيمه أن يدرس ما فيها من الآثار .

« وعدت من هذه الزيارة وقد ازددت شغفاً بمصر القديمة ، فأحسست رغبة قوية في زيارة المتحف المصري مع أنني قد زرته من قبل مرتين ، فجعلت أزوره من جديد زيارات كان لها في نفسي معنى جديد .

« وتكررت زيارتي لآثار وانكبت على المؤلفات التي وضعها علماء « المصولوجيا » فكنت كلما أوغلت فيها شعرت كأن مصر تكبر في عيني ، وكأني أمتلىء بذلك زهواً ، وأخذتني الدهشة من أننا ونحن أبناء مصر لا نعرف عنها هذا الذي يعرفه الأجانب ، ولا نعجب بها هذا الاعجاب الذي يبذله لها الأجانب ، ولا نغرم بمجدها وتقضي خفائها هذا الاغراق الذي يقبل عليه ويرتاح له الأجانب .

« وكان من الضروري أن أقرأ هذه المؤلفات أو بعضها على الأقل مرة وثانية بل ثالثة في بعض الأحيان . فلم أجد في ذلك كلفة ، ولم ينقص التكرار شيئاً من متعتي بالقراءة ، لأنني كنت أفهم في الثانية ما يبهم عليّ في الأولى ؛ وأنفذ في الثالثة إلى ما يغيب عني في الثانية . »

في هذه الفقرات قص المؤلف قصته مع مصر القديمة ، وهي قصة كل شاب مصري ينشأ ويكبر ويفادر مقاعد الدراسة دون أن يعرف عن مصر شيئاً ذا قيمة ، ودون أن تعقد الصلة بين وجدانه وهذا الماضي البعيد ، ودون أن يساير تاريخ بلاده خطوة خطوة حتى ينمو في شعوره ، ويتجسم في إحساسه ، ويشخص في خياله كائناً حياً يعاطفه ويناجيه ، فيحب هذه الأرض لأنها تضم ذلك الماضي الذي كان مسرحاً له في غياهب التاريخ .

ومن هنا يقف المصري وقفة البلاهة الجامدة أمام آثار بلاده وتماثيل أجداده ، لأن تلك الآثار وهذه التماثيل قطع جامدة ميتة لا تصله بها صلة — من المعرفة ، ولم تحاول المدرسة أن تبعثها حية في خياله نابضة في ضميره .

ثم يمضي المؤلف في كتابه فيتحدث عن الخرافات المكذوبة على مصر القديمة وكيف شاعت عنها ، ويثبت أن مدينة مصر القديمة لم تقيم على أساس هذه الخرافات ، بل قامت على أسس علمية وخلقية سليمة ، ثم يتحدث عن عقائد المصريين القديمة ، وكيف عرفوا التوحيد وعرفوا التثليث ، وقالوا فيه مثل ما يقوله فيه علماء اللاهوت المسيحيون . ويعرض خرافة ولادة النيل ويتبع تطورها . ويناقش هيردوت في دعاويه على المصريين ، ويفند خرافة عروس النيل تفنيداً قاطعاً بالحجة البينة ، وبالأسلوب العلمي الدقيق .

وبذلك ينتهي من التمهيد .

ويبدأ الفصل الأول بالبحث عن منشأ المدينة المصرية : أي أصيلة أم طرات عليها من الكلدان ، فيثبت بما لا مجال للشك فيه أن المدينة المصرية مدينة عريقة أصيلة ، نبتت في هذا الوادي ، وسبقت كل مدينة في هذا الوجود .

ثم يعرض لقصة « التقويم المصري » أول تقويم عرفه العالم وأكمله ، وقد كان موجوداً قبل أكثر من أربعة آلاف عام قبل الميلاد .

ثم يفصل المعركة التي ثارت بين الكنيسة في أوروبا وعلم الآثار المصرية ، وكيف أثبت البحث أن هذا العلم أصح في تقدير التاريخ مما ورد في « العهد القديم » عن عمر العالم .

ويعرض لـ « عقيدة الحساب بعد الموت » فاذا الضمير المصري قد كان أول ضمير بشري يستيقظ ، ويرتب للفضيلة والرديلة جزاء عادلاً ، ويسبق الإنسانية بألفي عام في هذه اليقظة العجيبة في فجر التاريخ .

ثم يستعرض آثار المدينة المصرية في المدينة الاغريقية وفي الأدب الاغريقي فنعرف فضل مصر القديمة على شاعر الاغريق الخالد هوميروس ، وفضلها كذلك على رجال الفن الاغريقي ، ورجال القانون الروماني المشهور .

ويتنقل من هذا إلى عرض بعض القصص الفنية المصرية وآثارها في « ألف ليلة وليلة » وفي قصص « روبنصن كروزو » وفي قصص التوراة .

وفي الفصل السابع يفصل العلاقات بين مصر وجاراتها ، ويثبت كثيراً من الرسائل السياسية وغير السياسية المتبادلة بين مصر وسورية وفلسطين في عهد الأسرة الثامنة عشرة أيام الامبراطورية المصرية .

ويختتم الجزء الأول من كتابه بملحق للتقويم المصري ، يثبت فيه نصوصاً تدل على أن الكهنة ورجال الحكومة كانوا يدفعون أيام المواسم الزراعية طبقاً للتقويم ، وأمام كل واحد اليوم المعادل له طبقاً لدورة الشعري اليانية . ثم يسجل نص الأمر الذي أصدره بطليموس الثالث بتعديل التقويم على أساس إضافة يوم كل أربع سنوات إلى الخمسة الأيام الاضافية .

فاذا كان المجلد الثاني من الكتاب . عرفنا في الفصل الأول : أن « عبادة إيزيس كانت مرشداً روحياً لأوروبا مدة خمسمائة سنة بعد انطفاء المدينة المصرية » مع شرح علمي واف لهذه العبادة ومنشئها وعلاقتها بمقيدة الحساب بعد الموت .

ثم الفصل الثاني عن « الأدب المصري القديم » وفيه استعراض للشعر الغزلي وفصول غيره من الأدب التهذيبي والديني ، معروضة عرضاً جميلاً حياً ، تبدو فيه روح الناقد المتذوق الأديب بجانب روح الباحث العالم الدقيق ، وتلك سمات عبد القادر حمزة ، الذي اشتهر بالصحافة ، ولكن هذه السمات كلها كانت طابعه حتى في الصحافة .



وقبل أن يتم الرجل كتابه عاجلته المنية ، فترك هذا السترات العظيم ناقصاً — بعض الشيء — ولكنه قام بما فيه الكفاية لتبدو مصر على حقيقتها ، حية خالدة

عريقة ، وضع بهذا الكتاب الأساس العلمي والفني الصحيح لعرض هذا الماضي ،
الذي ضللنا الطريق إليه كل هذا العهد الطويل .



رحم الله عبد القادر حمزة . أما التاريخ الأدبي ، فكالتراريخ القومي سيخلده
وسيحفظ له بهذا الجميل على الفن والعلم والقومية والتاريخ .



أنطون الجميل

الصحافي والأديب والناقد

أنطون الجميل — رئيس تحرير الاهرام — صحفي من فرع رأسه إلى أخمص قدمه ، يطل على الدنيا من نافذة الصحافة ، ويرى الحياة والأحياء بعين الصحفي ، ولما كان — مع هذا — أديباً متذوقاً للأدب ، فقد كان هذا بلا شك كسباً لصاحبة الجلالة !

وأخص صفاته : الألمعية واللباقة . . . وكتلتها صفتان من صفات الصحفي الأصيل . والألمعية واللباقة تعجبان الجميل في الحياة والسلوك ، وفي الأدب والشعر ؛ كما تعجبان في ميدان الصحافة ... سرعة البديهة ، وحسن المدخل ، ولطف المأخذ ، والتماع الفكرة ، ورشاقة العبارة ، ويسر التفكير ، وبراعة التصوير . . . كل أولئك من خصائص الصحفي الأصيل . وكلها من خصائص الجميل « الأديب » : وكلها مما يعجب الجميل « المتذوق للأدب » . . . وكلها كذلك مما يروق الجميل « الانسان » ، في السلوك والحياة .

وقد عرف أنطونون باشا في مجلس الشيوخ بأنه « حلال المشكلات » و « همزة الوصل » و « صاحب ألبق الاقتراحات » . . . وكم من أزمات تفادى المجلس الاصطدام بصخرتها بفضل البراعة واللباقة والألمعية في أنطون الجميل عضو الشيوخ ! وهو في كل يوم يصنع مثل هذا في جريدة الاهرام !

وتطرد آرائه — على هذه الأمس — في السلوك الشخصي ، وفي العمل الفني سواء بسواء ... يدعى لافقاء بعض المحاضرات على الشبان والشواب ، فيتحدث عن « الفضائل الصغيرة » وعن « العيوب الصغيرة » . . . أليست هذه

العيوب وتلك الفضائل هي التي تبرز في الحياة اليومية ، وتطبع السلوك ، وتؤثر في علاقات الأفراد الاجتماعية ؟.. إن الفضائل الكبيرة ، والعيوب الكبيرة ، لما يميز الشخصيات الفذة النادرة ، وهذه لا تغني الصحفي الألمي اللبق كثيراً . إنما تعنيه اليوميات وما هو بسبب اليوميات . تعنيه المناسبات الكثيرة المتكررة التي تلون الحياة اليومية ، وتدخل في يسر وسهولة إلى الدائرة الصحفية .

واسمعه يعلل اختياره لموضوع « الفضائل الصغيرة » فيقول :

« إن الحياة لا تمهد دائماً لجميع الناس الوقوف موقف البطولة ، والظهور في مظهر العظمة ، ولكنها تمهد كل يوم ، ولكل منا ، موقفاً من مواقف الفضائل الصغيرة .

« لا يعطي لكل إنسان أن يعيش في أوج العز أو يموت بين طعن القنا وخفق البنود كما يريد المتنبئ . ولكنه يعطي لكل إنسان أن يعيش عيشة الكرامة والاستقامة ، وأن يموت راضياً مطمئناً .

ولا يعطي لكل إنسان أن يقف موقف السموأل ، فيضحي بابنه في سبيل جاره ، فيصبح مضرب المثل في الوفاء . ولكنه يعطي لكل منا أن يكون وفيّاً أميناً بلا طنطنة ولا إعلان .

« لا يعطي لكل فتاة أن تكون كـ«جان دارك» تقود الجيوش وتهزم الأعداء ، فتقذ وطنها ، ولكنه يتاح لكل فتاة ، وقد تسلحت بالعلم والفضل أن تطارد من يبتها أعداء الجسم والروح ، فتحرر أسرتها من الخرافات والمعادن البالية ... » الخ .

واسمعه يضرب الأمثال على هذه « الفضائل الصغيرة » :

« هي شيء من التساهل يحملنا على اغتفار أخطاء الناس ، يقابله التشدد مع أنفسنا فلا نتغفر لها زلاتها وإن كانت من الهنات الهيئات .

« وهي شيء من الاغضاء المقصود ، يجعلنا نغض الطرف عن عيوب غيرنا بدلا من تلك اليقظة المتنبهة للكشف عن عيوبهم المستورة ، وتقصيصها في مكانها .

« هي قليل من مرونة الفكر ، لقبول السليم من آراء أصدقائنا ، وإن لم تنطبق كل الانطباق على آرائنا » . الخ .

« هي فضائل نستطيع أن نزاولها في كل يوم وفي كل ساعة ، وفي كل عمل ، وفي كل قول . وهي مشتركة بين جميع طوائف الناس ، كبيرهم وصغيرهم ، وبين جميع العصور ماضيها وحاضرها .

« بل إذا شئتم قولوا : إنها الملابس العادية التي ترتديها كل يوم ، في حين أن الفضائل الكبرى هي الملابس الرسمية التي لا نظهر بها إلا في المواسم والأعياد . وإذا كان للثانية أناقتها وبهجتها ، فإن الأولى لها فائدة أهم ، وفيها سد لحاجة ماسة » .

اللباقة .. ومستلزماتها : المرونة ، التسامح ، الاغضاء ...
ويسير في محاضرة « العيوب الصغيرة » على النسق ذاته ، يصف العيوب اليومية التي تقع لكل فرد ، ونزاولها كل نفس ، ويقرر أنها أشد أثراً في الحياة مما اعتدنا أن نسميه « الكبائر » أو العيوب الكبيرة .

ويضرب الأمثلة على العيوب الصغيرة . فيكون من بينها هذا المثال . وله دلالة خاصة فيما نحن بصدد ، على طبيعته التي أسلفنا عنها الحديث :

« هناك عيب صغير كثير الشيوخ . وقد يد في أول أمره لطيفاً خفيفاً ، إلى القلوب ؛ ولكن ما أسهل ما يتقلب ثقيلاً كريهاً . وهو الزاح .

« فاللطيف من المازحة يفكه النفس ، ويسري عن الخاطر ، فيعرف المازح الظريف الالتي أن يجعل مزاحه مزيجاً من المدح والنقد ؛ فلا يشير إلى عيب صغير في من يمازحه إلا ليظهر فيه فضيلة كبيرة . وإلا انقلب المزاح بين الاخوان

استهزاء يذهب بالصفاء ، وسخرية تقطع الاخاء ، وهل نعتقد أننا بلا عيب حتى نسخر من عيوب الناس .

والذين عاشروا أنظون الجميل أو عاملوه يدركون أن هذه أخص خصائصه . لا في المزاح وحده بل في الجد أيضاً . فهو قد ينقدك ويوجه نظرك إلى عيب فيك . ولكنه لا يجرحك ، ولا ينسى أن يلف النقد في غلاف من الثناء أو الدعاية . إنها اللباقة هنا أيضاً تطل على الموقف وتعالجه في لطف دقيق . وإن الذين لا يعرفون الجميل ليستطيعون من قراءة ما يكتب أن يعرفوه !



بهذه الروح تناول الجميل « شوقي » ... في كتابه الموسوم بهذا العنوان .

نقده نقداً ملفوفاً ، وحدد مكانه في العالم الأدبي في لباقة . وأعجب في الوقت ذاته بلباقة شوقي ومهارته ومرونته في تفادي العقبات الشائكة ، واللف حول الصخرة التي يكلف تسلقها جهداً أكبر من جهد المهارة واللباقة ... !

تسلل في لباقة كاملة في أول الأمر إلى لقب شوقي « أمير الشعراء » فرد أصله إلى « شاعر الأمراء » على طريقة القلب في لغة العرب ! وتلك غمزة لطيفة تشير إلى ما كان للملابسات الرسمية في حياة شوقي من أثر في شهرته وتقديره . ولكن الجميل لا يعلق عليها هذا التعليق المكشوف ... بل يقول :

« قالوا : إذا لقّب بـ « أمير الشعراء » ، فلأنه كان « شاعر الأمراء » على قاعدة القلب المعروفة عند العرب .

« مدح أقيال مصر من إسماعيل ، إلى توفيق ، إلى عباس ، إلى حسين ، إلى فؤاد . وكثيراً ما ذهب صعوداً من الأحفاد إلى الأجداد ، فطرق إلى مدح سعيد وإبراهيم ومحمد علي ، بل رجع إلى التاريخ القديم بقلب صفحاته ، فيمدح

سلاطين مصر وخلفاءها وفراعينها ، ويتغنى بآثارهم ، ويشدو بآثارهم ، مجيداً في مدحهم جميعاً .

« وكذلك كان شأنه مع سلاطين بني عثمان الذين تعاقبوا على عهده . فكما مدح عبد الحميد أطرى رشاداً ؛ وكما أطرى رشاداً أشاد بمحمد الخامس ^(١) . وكما تغنى بعظمة السلاطين والخواقين ، تغنى بأبطال الحرية والدستور العثماني ، وكما أطنب بذكر سلاطين الاستانة أطنب بذكر رجال أنقرة .

« فكان من وراء ذلك أن اتهمه البعض في صحة عقيدته السياسية ، وشك في نزاهة مبدئه الاجتماعي . وقلت عنه أحياناً كلمات : الزلفى والتعلق ؛ فزعموا أنه مداح السلطة أية كانت السلطة ، ومطري القائمين بالأمر ، أباً كان القائمون بالأمر .

« تهمة لا تقوم على أساس ، إذا حالنا نفسية شوقي ، وتشكك بضحمل من نفسه إذا نظرنا إلى الحوادث والأحوال التي أحاطت بالشاعر ... الخ » .

ويلاحظ القارئ هنا أن « الجميل » ساء مسألين : الأولى لقب شوقي . والثانية اتهام شوقي ... فرد عن الثانية وحدها . وترك الأولى تستقر في الأذهان .. لباقه في بيان نشأة هذا اللقب ، وقيمه الحقيقية في تقدير النقد الأدبي الخالص بعيداً عن الملابس والمسببات !

فأما تعليقه لتقلب شوقي بين المبادئ والأشخاص فسنناقشه بعد قليل .

إنما ننقل في الكتاب صفحات ، لنراه يحدد في لباقة كاملة ، عمل شوقي في الشعر العربي :

« لم يشد إلى قيثاره الشعر وترّاً جديداً ؛ ولكنه عرف أن ينطق الأوتار القديمة بنغمات جديدة مستعذبة . فأوتار العود معدودة ، وهي هي ، عدداً ونوعاً ، تحت

(١) رشاد هو محمد الخامس ، وهي قلعة قلم .

أناشد العازف . ولكن كان عازف يفتن في النقر عليها ما شاء له الافتنان فيسمعنا منها الجديد من الألحان . وألوان الشبح الشمسي واحدة ، ولكن كل مصور يبتدع من مزيجها شتى الألوان .

« وهكذا كانت أوتار القيثارة القديمة في يده ، تخرج الحاناً مستجدة في كل موضوع » .

وهذا تحديد دقيق لعمل شوقي في حقل الشعر العربي ، وإدراك صحيح لحقيقة هذا العمل ... أما ما جاوره من تبريرات ، وتحسينات ... فذلك هي اللبابة في عرض الحقائق بأسلوب لطيف ، ينقد ولا يجرح ، أو يجرح ولا يسيل الدماء :



أما دفاعه عن قلب شوقي بين المبادئ والأشخاص . فنحن نذهب هنا في الاقتطاف منه . لأنه يصور قضية تحسن مناقشتها بالتفصيل . قال بعد الفقرات التي أقطفناها هناك :

« تهمة لا تقوم على أساس إذا حاللنا نفسية شوقي ، وتشكك بضمحل من نفسه إذا نظرنا إلى الحوادث والأحوال التي أحاطت بالشاعر ، فحملته على تغيير اسم المدحود دون أن يغير مطلبه من المدح ، وعلى تبديل العنوان دون أن يبدل ما تحت العنوان . فالنصائح هي هي مهما تغيرت المدائح ، وهو القائل :

« ولي غرر الأخلاق في المدح والهوى » .

« خدم الحرية لأنه أحبها ، ودعا إلى الإصلاح لأنه لمس الحاجة إليه ، وقال بوجوب نشر العلم ومكارم الأخلاق ، لأنه عرف أنها أساس العمران . ومن أجل ذلك خدم السلطة لأنه رآها واجبة لازمة لتحقيق جميع تلك المطالب .

لا يصلح القوم فوضى لاسرائلهم ولا سراً إذا جهاهم سادوا
« مدح جميع من ذكرنا من الملوك والأمراء ، ولكنه نصح لكل منهم

بالاصلاح ، واحترام الحرية ، والعمل على ترقية البلاد ، وحسن سياسة العباد ، ورفع منار العلم ، وهو يرى أن جميع هذه الأمور لا تتم في الشرق إلا على أيدي القائمين بالأمر فيه ، لأن الاصلاح إذا كان محققا ولا محالة ، كما يقولون ، إما من الأعلى وهو التحول ، وإما من الأدنى وهو الثورة ، فهو يريد عن طريق التحول ، أي من الأعلى : على يد صاحب السلطان ، هذه هي نظريته الاجتماعية . فهو يطلب الخير لهذا المجتمع الشرقي عن هذه الطريق .

ولا جال إلا الخير بين سرائري لدى شدة خيرية الرغبات
« يمدح الخديوي عباسا ، ولكنه يقول له :

لا يظهر الكبراء آية عزهم حتى يُعزّوا آية الأفكار
ويذكره وهو يفتتح الجامعة المصرية ، أن :

ترك النفوس بلا علم ولا أدب ترك المريض بلا طب ولا آس
وإذا قال لتوفيق :

لك مصر يجري تحت عرشك نيلها ولك البلاد عريضها وطولها
فقد قال له في القصيدة نفسها :

كانت خزائن ملكها بيد البلى نهباً مباحاً للرقب دخولها
ألفت مفاتيحها إليك فأصبحت يزب الزمان كنوزها ويكيلها

« وإذا مدح إسماعيل أنصفه في قوله :

لم ير الناس مثل أيام نعماءك زماناً ولا كبؤسك عهداً
كنت إن شئت تبدل السعد نحساً وإذا شئت بدل النحس سعداً

« وإذا مدح الملك فؤاد عقب على المدح بقوله :

إن شرك الملك تبنيه على أسس فاستنهض البائسين العلم والأدبا
وارفع له من جبال الحق قاعدة ومد من سبب الشورى لها طنباً

يدعو الأزهرين إلى الالتفاف حول العرش :

كونوا سياج العرش والتمسوا له
نصرا من الملك العزيز مؤزرا
« ولكنه يعلق على ذلك بقوله :

وتفأوا الدستور تحت ظلاله
كنفا أهش من الرياض وأنصرا
« فمأذاهمنا اسم المدوح ، وماذا بهم بنوع خاص ، الأجيال القادمة إذا كان
المن ينطوي على مثل هذه العظات والحكم البالغة . فليمدح الشاعر من شاء من
الملك ما دام يقول له :

والعدل في الدولات أس ثابت
يُفتني الزمان ويُسفيد الأجيالا
أو ما دام يهيب به :

إن ملكت النفوس فابغ رضاها
فلها ثورة وفيها مضاء
يسكن الوحش للوثوب من الأسد
ر ، فكيف الخلائق العقلاء
« ألا يحتاج الشاعر — كما يحتاج الحكيم — إلى الحيلة ليحمل حملته على روح
الاستبداد كما يفعل شوقي مشيراً إلى توت عنخ آمون :

المستبد يطاق في ناووسه
لا تحت تاجيه وفوق وثابه (١)
والفرد يؤمن شره في قبره
كالسيف نام الشر خلف قرابه
« ألا يعد الشاعر أبلغ مرشد وأهدى هاد -- في مدح الملك — إذا عرف أن
يقول كشوقي :

زمان الفرد يا فرعون ولي
وأصبحت الرعاة بكل أرض
فؤاد أجل* بالدستور دنيأ
بني (الدار (٢) التي لا عز إلا
ودالت دولة التجبرينا
على حكم الرعية نازلينا
وأشرف منك بالاسلام دينا
على جنباتها للمالكيينا
لتبوع ولا للتابعينا
ولا استقلال إلا في ذراها

« أليس من البراعة أن تمدح المرء بمحمدة لتجيبها إليه ، وأن تزدحم له منقصة لتكرهه فيها ؟ أليس ذلك ما فعله شوقي في قوله للسلطان محمد رشاد :

جددت عهد (الراشدين) بسيرة نسج الرشاد لها على منواله
بُنيت على الشورى كصالح حكمهم وعلى حياة الرأي واستقلاله

وفي قوله :

وإذا سبنا الفرد المسلط مجلسا ألفت أحرار الرجال عبيداً

« يمثل هذا مدح شوقي الملوك والأمراء ، متخذاً المديح في أغلب الأحيان وسيلة لطلب العدل والانصاف في الرعية ولتمجيد الشورى والحرية ، كما رأيت في ما ذكرنا وما تجد منه الشيء الكثير في سواه .

« وهكذا لم يغير عقيدته السياسية ومبادئه الاجتماعية . فها هما في جميع مدائحه وإن تبدل اسم المدوح . والشاعر شاعر أيا كان الروي الذي يختاره لقصيدته ، ما دامت نفسه حساسة وقريحته فياضة . وهل اسم المدوح في جميع ما ذكرنا سوى الروي ؟

وقد قال هو نفسه :

جلال الملك أيام وتمضي ولا يمضي جلال الخالدين

« ونعتقد أنه لا بد من شجاعة في النفس للاقدام على ذلك ، كما أنه لا بد من كثير من البراعة والمرونة واللباقة لهذا التغيير في الشكل دون التغيير في الجوهر حتى يتم ذلك بلا تبجح ولا تعصب للبدأ الجديد . والتعصب كما هو معروف ، ملازم عادة لمن يذهب مذهباً جديداً ، في السياسة أو في الدين . وهذا ما عرف شوقي أن يتجنبه » ... الخ .

ونحن نخالف الأستاذ المؤلف في هذا الأمرين اثنين :

الأول : أن المسافة بعيدة بين الشاعر والواعظ . فلا يحتاج للشاعر بأنه قام بدور الوعظ والارشاد .

والثاني : أن الشاعر هنا لم يقم حتى بدور الواعظ . والعودة إلى التاريخ تكشف وجه الحق في الموضوع .

فالواعظ ذو الشخصية الذي يسلكه التاريخ في تاريخ الوعظ ، ويعرف له قيمته في هذا المجال هو الواعظ الذي يوجه الأشخاص والتيارات ، لا الذي يتبع الأشخاص والتيارات .

ونحن حين نتبع شوقي في مواعظه التي ضمنها أماديجه لا نراه مرة واحدة قام بدور الموجه ، إنما قام دائماً بدور المحبذ للأمر الواقع .

إذا ذكر الدستور لم يذكره في إبان النضال من أجله ، والتضحية في سبيله . وإنما يذكره بعد أن يصبح حقيقة قائمة ، ويدافع عن الدستور حين يكون الدستور في غير حاجة للدفاع ، ويصمت عنه حين يحتاج للذود والكفاح !

مدح عبد الحميد عدة مدائح قبل إعلان الدستور ، فلم يذكر الدستور مرة واحدة . ثم رثى نكبته حين أدبل عن السرير ، وهنا فقط نصح له أو تمنى له أن كان قد سمع لصوت الشعب وقبل الدستور !

وكذلك في مصر ، لم يتحدث عن زمان الفرد الذي ولى ، إلا بعد أن ولى فعلاً . وبعد أن اختار الملك فؤاد أن يحكم بلاده حكماً دستورياً فصدر دستور سنة ١٩٢٣ . أما قبل ذلك فلم ينس عن الدستور بكلمة . وأما بعد ذلك حين عطل الدستور . فصمت كذلك عن هذا الدستور .

وكذلك جميع الفضائل التي أثنى عليها في المدوحين ، أثنى عليها بعد أن تقررت ، ولم يذكرها إطلاقاً وهي فكرة يراد تحقيقها .

وبذلك لم يكن شوقي واعظاً ، بل كان مؤيداً لكل حالة واقعة بعد وقوعها

ولقد كان — من غير شك — في جميع الأوقات ينفذ وصيته في « مجنون ليلي » .
إذا الفتنة اضطربت في البلاد وورمت النجاسة فكأن إمعنة
فالنجاة والسلامة هي التي كانت تسير شوقي في أماديه ومواعظه كلها . بحيث
لا تكلفه جهداً ولا مشقة ولا تضحية من أي نوع ومن أي لون .

وإذا احتاج هذا شيء فأنما يحتاج إلى « كثير من البراعة والمرونة واللباقة » كما
يقول الجيئل باشا في فقرة سابقة . ولكنه لا يحتاج أبداً « إلى شجاعة في النفس
للاقدام على ذلك » كما يقول في الفقرة ذاتها ، فالسلامة مكفولة ، ولا ضرر من هذه
النصائح ولا ضرار !!



وعلى ذكر « التعصب » الذي ورد ذكره في السياق ، والذي « عرف شوقي
كيف يتجنبه » أقرر أنه ليس كل تعصب ضيقاً في آفاق النفس والفكر ، ولا كل
تسامح رحابة نفس وفسحة عقل .

فالتعصب في حالات كثيرة ثمرة اقتناع برسالة كبيرة . وجميع الأنبياء وأصحاب
الدعوات الضخمة كانوا — على نحو من الأنحاء — متعصبين لدعواتهم مصرين عليها .
ولولا هذا ما نجحت تلك الدعوات .

والتسامح قد يكون منشؤه حب السلامة واثقاء الضرر ، وضعف النفس
عن الاصرار والمقاومة ، وعجزها عن بذل الجهد الذي يبذله عادة أصحاب
المبادئ والمقائد .

وربما كانت الفترة التي عاش فيها شوقي أشد الفترات حاجة للتعصب للبداء
والدفاع عنها ، فقد كانت فترة اليقظة والنهضة في مبدئها . وهذه تحتاج إلى جهد
وتضحية ، أكثر مما تحتاج إلى التراخي والاسترخاء .

وأصدق ما يقال عن شوقي : إن هذه لم تكن سماحة نفس ، وإنما كانت هي

سمة رجل البلاط الذي عليه أن يستقبل صاحب السلطة أيا كان ، بالانحناء المحفوظة والابتسامة المعروفة . وهكذا كان يرحمه الله .



وكذلك نحب أن نقف عند قول الجميل باشا :

« وصفوة القول : إن شعره مرآة للرأي العام ، وتبع لتقلبات الحوادث يسجلها فيه ، ويرويها في تلك القصائد التي يتغنى بها أبناء العربية في كل قطر ، فتجلى فيها نزعات الرأي العام أكثر مما تجلى فيها مبادئ الشاعر السياسية » .

فهذا صحيح . ولكنه يحتاج إلى التوضيح .

إن الشاعر يكون مرآة للرأي العام . ولكن موقفه من انعكاس صورة الرأي العام في نفسه يختلف .

فشاعر كحافظ ند شوقي وزميله . كان شعره مرآة للرأي العام . وكان هذا يتبهاً له لأنه هو واحد من هذه الجماهير ، لا يرتفع في إحساسه عنها . ولكنه ينفعل كما تنفعل ، ويستجيب للحوادث من داخل نفسه ، كما يستجيب أي فرد من الشعب . فهو متصل بالشعب من الداخل ، وهو يحس في صميم نفسه ما يحسه الشعب كله . فاذا تحدث كان حديثه صدى الحرارة السكينة الدفينة التي يشارك فيها كل فرد في شعوره .

أما شوقي فلم يكن حسه كحس الجمهور ، ولم يكن التعاطف بينه وبين أفراد الشعب ينبع من داخل نفسه ، ولم يكن ينفعل بالحوادث في نفس اللحظة التي تنفعل فيها نفس كل فرد . إنما كان ينظر مهب الريح ، ويتأمل انعكاسات الجمهور ، ويرقب مشاعر الشعب . . . يفعل ذلك كله من الخارج ، ثم يعبر في اتجاه الجماهير . . . فاذا سمعت الجماهير صوته وهي منفعلة بالحدث ومناسبة الحاضرة لم تفرق بين الحرارة النابعة من ضميرها ، والحرارة التي يثبها شعر شوقي فيها . فتتهف لشوقي ، وهي في الواقع إنما تهتف لصورتها هي في مرآة شعره ...

وما من شك أن هذه براعة تحسب لشوقي من الناحية الفنية البحتة : أن يستطيع تصوير اتجاه الجماهير ، في الوقت الذي لا تفعل نفسه بما تفعل به نفوسهم !

ولكن « حافظ » — وهو أقل براعة من شوقي بلا جدال ، وأضيق أفقا وثقافة — أصدق حساً عما يعبر عنه ، وإن كان كلاهما لا يرتفع في إحساسه وتصويراته عن الجماهير العادية ، ولا يمتاز إلا بالقدرة على الأداء حيث لا تقدر الجماهير على هذا الأداء !

وهذا هو الوضع الصحيح — لشوقي ، ولحافظ — في كونها عاشا مرآة للرأي العام .



فرر الجميل باشا أن شوقي « لم يشد إلى قيثاره الشعر وترا جديدا ولكنه عرف كيف ينطق الأوتار القديمة بنغمات جديدة مستعذبة » .

ثم أخذ يستعرض الأوتار القديمة التي وقع عليها شوقي هذه النغمات الجديدة . فتحدث عن : « وتر الدين » و « وتر الوطن » و « وتر الحكمة » و « الوتر المصور » و « الوتر الخاص » في الغزل والرثاء ، والمواطف الشخصية على وجه العموم .

وفي هذا الفصل تلخيص جيد لموضوعات شوقي واتجاهاته ، تدل على دراسة كاملة لشعر شوقي ، واستخلاص أوتاره الاساسية ، والاستشهاد عليها بمقتطفات شتى ...

والتعليق هنا على بعض هذه المختارات مفيد في فصل النقد، ومصور للاتجاهات المختلفة في النظر إلى الأعمال الفنية الواحدة من زوايا متعددة !



يقول الناقد الأديب عند استعراضه للنغمات التي عزفها شوقي على وتر الحكمة :
« وهناك وتر ثالث شده أمير الشعراء إلى قيثارته كما شده غيره من الشعراء .
عنيت به وتر الحكمة ، أو الاجتماعيات ، وله فيه أيضاً الشيء الكثير . ولا عجب أن
تكثر الحكم والنصائح وضروب الارشاد في شعر من تغنى بالدين والوطن . ولقد
أشار شوقي نفسه إلى ذلك ، بل رأى الحكمة فنا من فنون الشعر الرئيسية .

نصيحة ملؤها الاخلاص صادقة والنصح خالصة دين وإيمان
والشعر مالم يكن ذكرى وعاطفة أو حكمة ، فهو تقطيع وأوزان

« وقد امتاز بما استخرجه من هذا النوع أيضاً ، وطبعه بطابعه الخاص ، شأنه
فيه شأنه في الألحان التي استنبطها من سائر الأوتار .

« فقد امتازت حكمه واجتماعياته بسهولة معناها ، ورواء مبناها ، فجمعت إلى
أبهة الحكمة وجلالتها ، عذوبة الحياة وطلاوتها . ففلسفته في الحياة فلسفة باسمية ،
لا عبوس فيها ولا تجهم ، فهي الحكمة تحمل زهرا ؛ وهي فلسفة هيئة سهلة ،
لا تصعب فيها ولا تعقيد ، بل تبدو وضاحة المذهب ، سهلة المطلب ، لا يقصد منها
إلا إلى العدل والوئام ومكارم الأخلاق » .

وفي اعتقادي أن المسألة هنا تحتاج إلى شيء من التحديد والتخصيص .
فالأولى أن نسمي حكمة شوقي : « مواعظ شوقي » أو « اجتماعيات شوقي » كما عبر
عنها أنطون باشا في بعض المواضع . فهذا التمرير أدق وأكثر تحديداً لطبيعة هذا
القسم من شعر شوقي .

والمسافة كبيرة بين الحكمة والمواعظ ، فالحكمة تقتضي فلسفة خاصة وطابعاً
معيناً . كالذي نلاحظه في حكمة النبي مثلاً أو حكمة المعري ، وكلاهما يطبع
فلسفته بطابعه فيعرف به ولو لم يذكر اسمه . ولا طابع لحكم شوقي ومواعظه ،
فهي مواعظ شائعة لا تحمل سمة شخص معين . ولا تتناول إلا مسائل يومية
كالخض على مكارم الأخلاق !

وأنطون باشا يقول : « امتازت حكمه واجتماعياته بسهولة معناها ورواء معناها »
وهذه ميزة في الصياغة لافي الطابع النفسي والعقلي .

ويقول : « فاسفته في الحياة فلسفة باسمه لا عبوس فيها ولا تهجم » ...

ونحن لم نلح فلسفة معينة على الإطلاق لا باسمه ولا عابسة . إلا إذا كان
الاستاذ يعني ما أشار إليه مرة ، وهو أن شوقي لا يتعصب لمذهب من المذاهب ،
ولا يتحرج من استقبال الخلف والسلف والآراء المضادة في يسر وهوادة . وهذا
شيء آخر غير الابتسام والعبوس . إنه شيء من ليونة الأخلاق يلخصه البيت
الذي اقتطفناه :

إذا الفتنة اضطربت في البلاد ورمت النجاسة فكن إمعة
وهذا وحده ، هو الذي يصح تسميته فلسفة شوقية ، وطابعاً ظاهراً
لحياته وشعره !

إننا نفهم من الفلسفة المعينة أن تكون كفلسفة المتنبي مثلاً : فلسفة الصراع
والغلاب والافتحام تنبعث من الطبع الحي المصطرع مع الأحياء . أو كفلسفة المعري :
فلسفة التشاؤم المنزول الزاري على الحياة في أساسها العميق .

فما فلسفة شوقي في مثل هذا المجال ؟

لا شيء إلا الحكيم والمواعظ الشائعة التي لا تحمل فلسفة خاصة ، ولا تدل على
مزاج معين لفرد خاص من بني الانسان .



وتجاوز وتر الحكمة إلى وتر الوصف . فترى مؤلف « شوقي » يختار بعض
المقطوعات الوصفية . وتقف نحن منها أمام وصف شوقي لهيكل أنس الوجود
حيث يقول :

قف بتلك القصور في اليم غرقى ممسكا بعضها من الذعر بعضا

كعدارى أخفين في الماء بضاً سباحات به وأبدن بضاً
فمن الوجهة البصرية البحتة نرى هذا الوصف دقيقاً ، ومن وجهة التشبيهات
الشعرية نرى كذلك تشبيها في كل بيت — على حدة — جميلاً .

ولكن هنالك شيئاً آخر ، هو جمال التناسق في الظلال النفسية التي تلقىها
التشبيهات لتؤثر في الحس ، فتغمره مشاعر خاصة إزاء المنظر المتخيل من وراء
هذه الظلال .

فعمالوا ننظر في الظلال النفسية لكل تشبيه من هذين التشبيين :

قف بتلك القصور في اليم غرقى ممسكا بعضها من الذعر بعضا
نحن إذن أمام مشهد غرق ، والفرقى مذعورون يمسك بعضهم — من الذعر
بعضاً ... والظل الذي يلقيه هذا المشهد في النفس هو ظل كثيب منبعث من شبح
الفناء ، ومن مشهد الفرق ومن حركة الذعر . ففيه إذن ما يقبض الصدر ، ويكمد
النفس ، ويشير الأسى .

وفي وسط هذا الجو القابض الآسى الحزين تنتقل فجأة إلى ظل آخر يلقيه
البيت التالي :

كعدارى أخفين في الماء بضاً سباحات به وأبدن بضاً
فأي شعور بالانطلاق والخفة والرح ، يوحيه مشهد العذارى يرتدن الماء
سباحات ، يحفين في الماء بضاً ، ويبدن بضاً !

إنه ظل لا يتسق بحال مع الظل الأول . والمفروض أن الشاعر إنسان حساس
يتأثر بالمشاهد ، فتطبع شعوره في وقت ما بطابع معين . فأأي الشعورين كان في
نفس شوقي ، وهو يقف أمام هيكل أنس الوجود ؟ أهو شعور المرح والغبطة
والطلاقة والعبث فخطر له خاطر العذارى المرحات السباحات في الماء ؟ أم شعور
الانقباض والكآبة والأسى ، فخطر له خاطر الفرقى ممسكاً بعضهم من الذعر

بعضاً ؟ أم إنها تشبيهات وعبارات وليس وراءها رصيد من شعور ، ولا عاطفة إنسانية — بله العاطفة الشاعرية — ؟

تلك سمعة مطردة في كل أوصاف شوقي . تسدل على أن المسألة كانت مسألة صياغة ومرانة عليها . لا مسألة حساسية شاعرية معينة . فالشاعر الذي يتحرك وجدانه أية حركة أمام المشاهد والحوادث ، يكون شعوره مطبوعاً بطابع معين في اللحظة المعينة . ويكون انفعاله انفعال فرح أو ألم ، ومزج أو انقباض . وسعادة أو شقاء ... إلى آخر الانفعالات الانسانية الصادقة ، ولا يكون هكذا مرحاً إلى أقصى حدود المرح ، وكثيراً إلى أقصى حدود الكتابة ، في لحظة واحدة أمام مشهد واحد !

وتصحیح موقف واحد كهذا الموقف ربما كان ذا قيمة في بيان معنى الشعر والشاعرية للكثيرين من النظمين الوصفين في هذه الأيام .
الشاعر إنسان على الأقل . لا آلة تشبيهات وتعبيرات !! !



ونكتفي بهذا القدر من التعليق . ولكننا ننبه إلى ملابسة قد يكون لها دخل في موقف أنطون باشا في هذا الكتاب :

الكتاب محاضرتان : قلت إحداها بمناسبة تكريم شوقي ، وقلت الثانية بمناسبة رثائه . وكلتا المناسبتين تقتضي مجاملة خاصة ، ولباقة خاصة . وقد كان حسب أنطون باشا أن ينفذ بلباقته الأدبية الصحفية من خلال المجاملة فيقرر المسألتين اللتين سبقت الإشارة إليهما : مسألة « شاعر الأمراء » وعلاقتها « بأمر الشعراء » ومسألة : الأوتار التي ضرب عليها شوقي والقيثارة التي لم يشدد فيها وترًا جديداً .

والباقي جاء استعراضاً أكثر منه نقداً . وهو استعراض جامع دقيق فيه
لباقة في العرض وبراعة في الأداء ، وجهد في الاختيار .



أما أنطون الجليل الأديب الناقد فتجده في مقدمة ديوان « طانيوس عبده »
سنة ١٩٢٥ حيث يلخص الخصائص ، ويبرز السمات الشخصية في أسلوب مصور
تشع منه شاعرية في الاحساس وفي التعبير على السواء . ذلك حين يقول :

« ما جلست يوماً إلى « طانيوس عبده » إلا نظرت طويلاً إلى ابتسامته وهي
أشبه شيء أحياناً بالكشرة ، تشترك فيها شفتاه وعيناه ، فترسم في حديثه وعند
سكوته ، ارتساماً غريباً حاولت كثيراً إدراك معناه ؛ أهي ابتسامه رضى واهتمام ،
أم ابتسامه ترهد وازدراء ؟ أهي آية ارتياح وطمأنينة ، أم أثر ألم هاج نفساً
مكلومة حزينة ؟ إنها لا ابتسامه غريبة مبهمه ، كأنها نشأت في حنايا ضلوعه ، فلا
ترى مصدرها ، ثم ظهرت عند فجوة فمه ، فاستقرت لحظة على زاوية شفتيه ،
ثم ذهبت صعوداً إلى عينه ، ففارت منها في دماغه . وما كان أنفسه الأقي ، وقد
اعترضها في الطريق التي ارتسمتها ، إلا ليزيدها إبهاماً ولبساً . فتبقى عندها بين
الشك واليقين : أهي أثر دمة جمدت في عينيه ؟ أم بداية ضحكة ستطلق من بين
شفتيه ؟ أهي الفلس الذي يعقبه إشراف النهار ؟ أم الشفق الذي ينذر بزوال الأنوار ؟

« إنني لألح بجميع معاني شعره بين تجهيم وجهه ، وانبلاج ثغره !

« قرأت ديوانه هذا فرأيت تلك الابتسامه المبهمة مرسومة في قصائده
وأبياته : تطل عليك من قوافيه ، تارة ساخرة منك ، وطوراً مشفقة عليك ،
وحينا مرتاحة إليك ، فلا تدري أتشاركه فيها ، أم تفت وتعض على ابتسامتك
بالنواجذ وتدائرها .

« وكان الشاعر قد تعمد حجب قلبه عن عين الرقيب . ليرتكك بين

الشك واليقين » ...

وبعد أن يعرض مقتطفات شتى للشاعر يعلق عليها تعقيماً تحليلياً حاسماً فيقول :
« ففي هذه الأبيات التي اقتطفناها من مختلف قصائده ، وفي الكثير غيرها
بما لا متسع هنا ليراده ، تراه دائماً أبداً جامعاً بين التقيضين مبنى ومعنى :
البشاشة والانتقاض . الضحك والبكاء ، الحزن والفرح ، دمع العين وضحك
القلب ، الويل والنعمة ، الشؤم واليمن . افتتار الثغر الحزين ، واكتئاب
الوجه الباسم .

« هذا شأنه في الشعر الذي أنشأ ، وفي الشعر الذي ترجم : استوقفته
معان كثيرة في ترجماته القصصية ، حفظ منها فقط ما كان صدى لشعوره معني
وحساً ، فنظمه شعراً .

« وهكذا يضرب دائماً على وتر واحد ؛ ولكنه قادر على إخراج أنغام مختلفة على
هذا الوتر . وتلك الأنغام المختلفة الطبقات ، المتنوعة الدقات والفئات ، ترجع دائماً إلى
قرار واحد : الدمة الضاحكة أو الضحكة الباكية .

وهكذا يلخص طبيعة « طانيوس عبده » تلخيص ناقد شاعر في حسه وتعبيره ،
فاذا رجعت إلى ديوان « طانيوس » رأيته مصداق هذا التلخيص الفذ . الفذ في كل
ما كتب أنطون الجميل من نقد ومن تقدمات لدواوين الشعراء وهم كثيرون .

ويقرب من هذه المقدمة البارعة كلمة كتبها عن « شاعرية خليل مطران » في
« مجلة الزهور » سنة ١٩١٣ . يلخص فيها منابع شاعرية مطران ، وآثارها
الواضحة في شعره .



وبعد فإن الألمية واللباقة هما السمتان البارزتان في أنطون الجميل الأديب الناقد
بروزهما في أنطون الجميل الصحافي وعضو الشيوخ . وإنه لصحافي من فرع رأسه
إلى أخمص قدمه كما قلت في أول المقال .

وقد وافق فراغي من هذه الكلمة الانعام على أنطون الجليل الصحنى بالباشوية،
فرأيت أن أقتطف هنا مقدمة كلمته عن « شاعرية مطران » إذ كانت هذه الكلمة
بمناسبة الانعام على خليل مطران الشاعر بنيشان : وهي تعطي نموذجاً من براعة
الاستهلال ولباقة العرض ، وتؤدي كذلك حق المناسبة ! قال :

« على راية الفرقة يعلّق القائد شارة المجد والشرف ؛ عند ما يبلي أفراد تلك
الفرقة البلاء الحسن في مواقع القتال ...

« وفي ميدان النهضة الأدبية الحديثة أبلى شعراؤنا بلاء حسناً ، فكأن سمو
أفندينا المعظم قد علّق تلك الشارة على رايتهم إذ وضعها على صدر شاعرنا
خليل مطران .

« فليهنأ الخليل حامل لواء الشعر المصري ، وليهنأ النيشان الذي حلي بصدر
يحوي الدر والجوهر ، وليحمد ملك البلاد على آلائه وليشكر ...

« أما بعد فقد رأيت أن خير ما يصاغ من التهاني في مثل هذا الاحتفال الزاهر
هو حديث أطار حكم إياه . أيها السادة عن المحتفل به وعن شاعريته . . . »
مناسبة ومناسبة ، ودراسة ودراسة !



« دفاع عن البلاغة »

للزيات

للمرة الأولى بعد كتابي^١ « عبد القاهر » في القرن الرابع الهجري ، تعرض قضية البلاغة على بساط البحث في هذا المحيط الشامل ، وتناقش بوصفها وحدة في بحث مستقل ، لافي صدد دراسة لكاتب أو كتاب (١) .

ونحن قد نخالف الأستاذ في الكثير من قضايا هذا الكتاب كما نوافقه على أسس معينة لهذا البحث . ولكن هذا كله شيء آخر لا يمس القيمة الذاتية للكتاب في المكتبة العربية ، بوصفه أول علاج شامل لقضية البلاغة بعد كتابي « عبد القاهر » ، لا يقف فيه مؤلفه عند الأدب العربي وحده ، بل يسترشد كذلك بالنقاد الفرنسيين ، ويتطور المذاهب الأدبية هناك ، كما يسترشد بالنقاد العرب ، وتطور الأساليب في العصر الحديث .

وعنوان الكتاب قد يدل على موضوعه دلالة كافية « دفاع عن البلاغة » والأستاذ الزيات أولى الكتاب المعاصرين بالدفاع عن البلاغة فهو صاحب « مذهب التنسيق التعبيري » كما وضعت له عنوانه في كتابي القادم : « المذاهب الفنية المعاصرة » ذلك المذهب المتفرع عن المنفلوطي ، صاحب « مذهب الابتداع التعبيري » .

(١) يقال : ان هذه القضية عرضت في كلية الاداب بالجامعة المصرية وانا لا ادري كيف عرضت هناك ولا في أي محيط عرضت . واحسب ان الناس كذلك لا يدرون شيئاً عن هذه المحاولة الموضوعة

والله ، يجعل للتعبير وتنسيقه أهمية كبرى في الفن بل الذي يجعل أساس العمل الفني هو هذا « التنسيق التعبيري » .



نحن نتفق مع الأستاذ في أساس القضية ، وهو أن العمل الفني في الأدب لا يوصف بالجودة إلا أن يتهاى للفكرة الجيدة ، أو الاحساس الجيد ، أسلوب جيد وعبرة جيدة ؛ وأن التعبير ليس نافلة في العمل الفني في الأدب ، وأنه لا يفسد ويرك ويتعقد ثم تبقى لهذا العمل قيمته الفنية .

« فالفكرة والصورة في الأسلوب كل لا يتجزأ ، ووحدة لا تتعدد . وليس أدل على اتحادهما من أنك إذا غيرت في الصورة تغيرت الفكرة ، وإذا غيرت في الفكرة تغيرت الصورة . فقولك : أعنيك ، غير قولك : إياك أعني ، وقولك : كل ذلك لم يكن ، غير قولك : لم يكن كل ذلك . وقولك ما شاعر إلا فلان ، غير قولك : ما فلان إلا شاعر . فترتيب الألفاظ في النطق لا يكون إلا بترتيب المعاني في الذهن » ... ص ٦٠ .

« من ذلك نرى أن الأسلوب خلق مستمر : خالق الألفاظ بواسطة المعاني خلق المعاني بواسطة الألفاظ . ومن ذلك نرى أن الأسلوب ليس هو المعنى وحده ، ولا اللفظ وحده ، وإنما هو مركب في من عناصر مختلفة ، يستمدّها الفنان من ذهنه ومن نفسه ومن ذوقه . تلك العناصر هي الأفكار والصور والعواطف ، ثم الألفاظ المركبة ، والمحسنات المختلفة . والمراد بالصور إبراز المعنى العقلي أو الحسي في صورة محسنة . وبالعاطفة تحريك النفس لتميل إلى المعنى المعبر عنه أو لتتنفر منه » . ص ٦٢

أوافق الأستاذ على هذا الأساس الذي عبرت عنه على طريقتي في كتاب « التصوير الفني في القرآن » والذي سبقنا إليه الامام « عبد القاهر » فعبّر عنه على طريقته في

كتابته « دلائل الاعجاز ». كما قررت هذه الحقيقة في كتاب « التصوير » بهذه الفقرات :

« وإنا لنحسب أن « عبد القاهر » قد وصل فيها إلى رأي حاسم حين انتهى إلى أن اللفظ وحده لا يتصور عاقل أن يدور حوله بحث من حيث هو لفظ ، إنما من حيث دلالة يدور البحث فيه ؛ وأن المعنى وحده لا يتصور عاقل أن يدور حوله بحث من حيث هو خاطر في الضمير ، إنما من حيث أنه ممثل في لفظ يدور البحث فيه . وأن المعنى مقيد في تحديده بالنظم الذي يؤدي به ، فلا يمكن أن يختلف النظمان ثم يتحد المعنى تمام الاتحاد .

« لم يصغ « عبد القاهر » القضية هذه الصياغة المختصرة ، فنحن نترجم عنه ، وإلا فقد استغرق فيها كتاباً لا نستطيع نقله هنا ، ولكن له فضله العظيم في تقرير هذه القضية ، ولو خطأ خطوة واحدة في التعبير الحاسم عنها بلوغ الذروة في النقد الفني . فنحن نقول عنه : إن طريقة الأداء حاسمة في تصوير المعنى ، وإنه حينما اختلفت طريقتان للتعبير عن المعنى الواحد ، اختلفت صورتا هذا المعنى في النفس والذهن . وبذلك تربط المعاني وطرق الأداء ربطاً لا يجوز الحديث بعده عن المعاني والألفاظ كل على انفراد ، فلن يبرز المعنى الواحد إلا في صورة واحدة ، فإذا تغيرت الصورة تغير المعنى بمقدارها . وقد لا يتأثر المعنى العام في ذاته ، ولكن صورته في النفس والذهن تتغير . وهي المعول عليها في الفن ، — إذ التعبير في الفن للتأثير — فإذا اختلف الأثر الناشئ عنه فالمعنى المنقول يختلف بلا مرأه . ص ١٩٠

ويرتب الأستاذ الزيات على هذه الحقيقة نتائجها الطبيعية التي رتبها عليها بعض النقاد في الشرق والغرب ، ولكن في شيء من الحماسة قد يجاوز القصد . قال في صفحة ٦٦ :

« وقد غالى علماء البيانون ، فزعموا أن المعاني شائعة مبدولة لا يملكها المتكرر

ولا السابق ، وإنما يملكها من يحسن التعبير عنها ، فمن أخذ معنى بلفظه كان سارقاً ، ومن أخذ ببعض لفظه كان له سائلاً ، ومن أخذه فكساه لفظاً أجود من لفظه كان هو أولى به ممن تقدمه (١) .

« على أن هذا الرأي الجريء لم يكن من رأي العرب وحدهم وإنما يراه معهم « بوفون » وأشياؤه من كتاب الفرنج ؛ فقد قرر في خطبته عن « الأسلوب » التي ألقاها يوم دخل الأكاديمية الفرنسية : إن الأفكار والحوادث والمكتشفات شركة بين الناس ، ولكن الأسلوب من الرجل نفسه .

« نعم قال « بوفون » : إن الأسلوب من الرجل نفسه ، ولم يقل : إن الأسلوب هو الرجل ، كما شاع ذلك على الألسنة ولم يرد بما قال ، أن الأسلوب ينم عن خلق الكاتب ، ويكشف عن طبعه كما فهم أكثر الناس ؛ وإنما أراد أن الأسلوب ، ويعني به النظام والحركة المودعين في الأفكار ، هو طابع الكاتب وإمضاءه على الفكرة ؛ ومعنى ذلك أن الأفكار تكون قبل أن يفرغها الفنان في قلبه الخاص ، من الأملاك العامة ؛ فإذا عرف كيف يصوغها على الصورة اللازمة للملائمة تصبح ملكاً خالصاً له ، تسير في الناس موسومة بوسمه ، وتعيش في الحياة مقرونة باسمه ، فالأسلوب وحده هو الذي يملكك الأفكار وإن كانت لغيرك . ألا ترى أن أثر الأخلاق في بقاء الأمم وفنائها معنى من المعاني الماثورة المطروقة ، فلما أجاد شوقي سبك اللفظ عليه في بيته المشهور :

وإنما الأمم الأخلاق ما بقيت فإن هم ذهبت أخلاقهم ذهبوا

أصبح بهذه الصيغة من حسناته المبدودة ، وأبياته المروية !

ونحن — على اتفاقنا مع الأستاذ في المبدأ السابق — نختلف معه هنا كما

تختلف مع الجاحظ صاحب نظرية المعاني الملقاة على قارعة الطريق .

فان كون العمل الفني يتألف من المعنى والصورة ؛ بحيث لا يمكن الفصل بينها . لا يقتضي أن تكون الصورة وحدها هي العمل الفني الذي يثبت ملكيته لمن يحميه ، ولا يقتضي كذلك أن تكون جودة الصياغة كفيلا برفع المعنى إلى مرتبة الجودة ، كما جاء في بحث الأستاذ في مكان آخر حيث يقول في ص ٧٣ :

« إذا حل في صدرك بعد ذلك أن تذهب إلى ما ذهبت إليه من أن تجويد الأسلوب يتضمن تجويد الفكرة ويضمن خلودها ، فدعك من أولئك الذين عادوا الكمال الفني بطبائعهم ... الخ » .

أو حيث يقول في ص ٢٦ :

« وليس أدل على أن الشأن الأول في البلاغة إنما هو لرونق اللفظ وبراعة التركيب ، من أن المعنى المبذول أو المرذول أو التافه قد يتسم بالجمال ، ويفطر بالخلود ، إذا جاد سبكه وحسن معرضه . ولا بأس أن أقدم إليك مثلاً من آلاف الأمثلة ، بلغ معناه الغاية في السوقية والفحش ، ومع ذلك تحب أن تسمعه وتحفظه وتعيده لأنه بلغ من سر الصناعة غاية تطلع دونها أكثر الأقلام .

« قال أبو العيناء الأعمى لابن ثوبة : بلغني ما خاطبت به أبا الصقر ، وما منعه من استقصاء الجواب إلا أنه لم ير عرضاً فيمضغه ، ولا مجداً فيهدمه .

« فقال له ابن ثوبة : ما أنت والكلام يا مكدي (١) ؟

« فقال أبو العيناء : لا ينكر على ابن ثمانين سنة ، قد ذهب بصره ، وجفاه سلطاناه ، أن يعول على إخوانه ، ثم رماه بمعنى فاحش مكشوف . فقال ابن ثوبة : الساعة آمر أحد غلماني بك .

فقال أبو العيناء :

(١) المكدي : من يسأل كلام الناس .

« أيها ؟ أألذي إذا خلوت ركب ، أم الذي إذا ركبت خلا ؟ » .

فانظر في هذه الجملة الأخيرة تراه رمى ابن ثوابة في نفسه وفي زوجه ، وهما معنيان سوقيان يترددان كل ساعة على ألسنة السباين من أوشاب العامة . وإنك مع ذلك تقف من هذه الجملة موقف المشدود المعجب ، تحرك بها لسانك ، وتعمل فيها فكرك ، وتعرضها على مقاييس البلاغة وشروطها ، فتطول على كل قياس وتزيد على كل شرط .

إلى أن يقول في ص ٢٨ :

« فأنت ترى أن الصياغة وحدها هي التي سمت بهذه المعاني الخسيسة إلى أفق البلاغة فتداولتها الألسن ، وتناقلتها الكتب . وليس حال المعنى في ذلك حال اللفظ ، فان اللفظ في ذاته كاللومسقى يخلب الأذن ، ويلذ الشعور وإن لم يترجم . أما المعنى فكالكهرباء ، إذا لم يكن لفظه جيد التوصيل ، انقطع تياره ، فلا يعرب ولا يطرب . اقرأ قول القائل :

لما أطعناكم في مسخط خالقنا لا شك سلّ علينا سيف نقمته

« ثم وزن معناه الشريف ونسجه السخيف ، بما رويت لك من كلام أبي العيناء فلا يسمعك إلا أن تقول كما أقول :

« إن القدر يوضع في آية الذهب فيقبل ويحمل ، وإن المسك يوضع في نالفة الطين فيرفض ويهمل » .

وتزيد نحن أن نقف عند الحقيقة الأولى التي اتفقت فيها مع الأستاذ كل الاتفاق ، فتجاوزها قد يوقع في الزلل .

والسبيل الأقوم في هذا المجال أن نقول :

إن العمل الفني لا يكون بالفكرة الجيدة المتكررة وحدها ، ولا بالاحساس الصادق الجميل وحده ، إنما يتم بالصورة الجميلة التي يبرز فيها المعنى والاحساس .

أما الصورة وحدها ، فلا تستطيع أن تخلق فناً إنسانياً خالداً إذا خلا من الاحساس الجميل الصادق ، ومن الفكرة العميقة المتكررة ، ومن التصور الفذ الخاص ، هذه العناصر التي يجب أن يحسب لها حسابها في كل فن يراد له السمو أو الخلود .

وأقصى ما تصل إليه الصياغة أن ترفع المعنى أو الاحساس في صورة عنه في صورة أخرى ، ولكنها لا ترفع بذاتها عملاً فنياً على عمل في آخر ، إذا ارتفعت في الأول مع سفول معانيه ، وانخفضت في الثاني مع ارتفاع قيمته .

إنها تصلح مقياساً حين تتجدد الفكر . أو المعنى العام ثم تختلف الصورة ، ولكنها لا تصلح للقياس الدقيق حين يكون هناك فكرتان أو معنيان يختلفان في قيمتهما الانسانية والشعورية .

وهذه كلمة أبي العيناء ، إنها ستبقى - على براعة صياغتها - مجرد نكتة لاذعة ، لا تتسامى إلى الآفاق الشعورية في الفن العالي ، وكذلك سيبقى بيت « شوقي » حكمة مكرورة شائعة ، ولكنها لا تسلك في مستوى الحكمة النابعة من طبع ذي خصوصية وامتياز . أما البيت الذي استشهد به الأستاذ على ما تصنعته الركة بالمعنى العالي ، فهو صالح كذلك للاستشهاد به على سوقية التفكير ، إذ لا خصوصية فيه ولا ارتفاع عن تفكير العوام .

والخصوصية في الأساس والشاعر والأفكار شيء ثابت ، وله قيمته التي لا تنكر ، وهي مناط الأصالة في الفن ، وكل ما يزيد هو القول بأن هذه الخصوصية لا تبدو كاملة إلا في صورة جيدة الصياغة ، وفي أصالة أسلوب وتعبير ، تكافيء أصالة الشعور والتفكير ، وإلا بقيت مطموسة ناقصة لا تبدو في جلالها الكامل ولا ترقى إلى الآفاق العالية في الفنون .

وقد تحدث الأستاذ عن الأصالة والخصوصية في الأسلوب حديثاً في غاية الجودة والصحة حين قال في ص ٨٢ :

« يراد بالأصالة في الأسلوب بناءؤه على ركنين أساسيين من خصوصية اللفظ وطرافة العبارة ، وتلك هي الصفة الجوهرية للأسلوب البليغ ، والسمة المميزة للكاتب الحق . وملاك الأصالة ألا تكتب كما يكتب الناس ، ملاكها أن تكون أصيلاً في نظرتك وكتبتك وفكرتك وصورتك ولهجتك ، فلا تستعمل لفظاً عاماً ، ولا تعبيراً محفوظاً ، ولا استعارة مشاعة . ولعلك قرأت فيما قرأت كلاماً يرضي اللغويين ويعجب النحاة ، ولكنه مضطرب الدلالة ، مختلف الألوان ، تفه المذاق ، لا تستقله روح ، ولا تمثله صورة . ذلك هو الأسلوب الذي صدر عن الذاكرة ، ولم يصدر عن الذهن ، ونقل عن الناس ولم ينقل عن النفس ، وعبر بالجلل بالكلمات ، وأبان بالتقريب لا بالدقّة ، وصور بالسوقي المتبدل لا بالأصيل المتكرر »

وكان من حق الأصالة في الشعور والتفكير أن تنال من الأستاذ ما نالته الأصالة في الأسلوب والتعبير ، فالعاني والأحاسيس ليست شائعة ملقاة على جانب الطريق ، وإلا فأين تذهب الطبائع الأصلية الممتازة التي ترى الدنيا والأشياء بعين خاصة ، فإذا هي تعيش في كون خاص بها من صنع أحاسيسها وتفكيرها ؟

تلك فلتة من فلتات الحماسة للبلاغة من صاحب « دفاع عن البلاغة » يرد بها الفلوس في إنكار قيمة التعبير ، فيجعل المزينة كلها للتعبير .

على أن الأستاذ يعود فيضع الأمر في نصابه إلى حد كبير في ص ٧٨ حين يقول:

« خلص لنا من مخض هذه الأحاديث أن الأسلوب الفني يتكون من الصورة والفكرة ، كما يتكون الماء القراح من الهدروجين والأكسجين ، وكما استحال في فن الطبيعة أن يتكون الماء من أحد عنصريه ، فقد استحال في فن الانسان أن يتكون الأسلوب من أحد جزأيه . ولا أقصد وجه الشبه بين الأسلوب والماء على تركيب هذا وذلك من عنصرين ضربة لازب ؛ إنما أمد الشبه إلى أن نسبة

الصورة إلى الفكرة في الأسلوب يجب أن تكون كنسبة الهيدروجين إلى الأكسجين في الماء ! وإذن لا يعد من الأساليب الفنية تلك المعاني الحكيمة التي تعرض في معرض بشع من الركافة والغثاء والتعقيد والخطأ ، ولا تلك الصور الموهمة التي تنتفخ انتفاخ الفقاع ، وتبرق بريق الشرر ثم لا يكون من ورائها غير فراغ وظلمة »

ففي هذا التقرير قصد ودقة تعود بنا إلى الحقيقة الأولى التي اتفقنا عليها ، وتحسب لكل من الفكرة والصورة حسابها الصحيح .



ويبلغ الأستاذ الزيات فصل الخطاب حين يتحدث عن « الذوق » فيقول في ص ٣٣ :

ولكل لغة من اللغات التمدنة عبقرية تستكن في طرق الأداء ، وتنوع الصور ، وتلاؤم الألفاظ . وهذه العبقرية لا تدرك إلا بالذوق . والذوق لا يُعلم ، وإنما يكتسب بمخالطة الصفوة المختارة من رجال الأدب ، ومطالعة الروائع العالمية لباقرة الفن . وإطلاع الكاتب على الأمثلة الرفيعة من البيان الخالد يرهف ذوقه ويوسع أفقه ، ويريه كيف تؤدي المعاني الدقيقة ، وتحيا الكلمات الميتة » .

ولكي لا يقع اللبس في مايعنيه الأستاذ بالكلمات الميتة ، نقبس فقرات له في ص ٨٢ توضح هذا المعنى ، ولها في ذاتها قيمة بيان قضية البلاغة :

« وفي اختيار الكلمة الخاصة بالمعنى إبداع وخلق ؛ لأن الكلمة ميتة ما دامت في المعجم ؛ فإذا وصلها الفنان الخالق بأخواتها في التركيب ، ووضعها في موضعها الطبيعي من الجملة ، دبت فيها الحياة ، وسرت فيها الحرارة ، وظهر عليها اللون ، وتميأ لها البروز . والكلمة في الجملة كالقطعة في الآلة ، إذا وُضعت في موضعها على الصورة

اللازمة والنظام المطلوب تحركت الآلة وإلا ظلت جامدة . وللكتابات أرواح كما قال «موباسان» . وأكثر القراء ، وإن شئت فقل : أكثر الكتاب ، لا يطلبون منها غير المعاني . فاذا استطعت أن تجد الكلمة التي لاغنى عنها ، ولا عوض منها ، ثم وضعتها في الموضع الذي أعد لها ، وهندس عليها ، ونفخت فيها الروح التي تعيد لها الحياة ، وترسل عليها الضوء ، ضمنت الدقة والقوة والصدق والطبيعة والوضوح ، وأمنت الترادف والتقريب والاعتساف ووضع الجملة في موضع الكلمة ، وذلك في الجهاد الفني فوز غير قليل .

وهذا كلام جيد فلقد آن الألوان لأن تقدر قيمة الكلمة في تلوين الصورة الفنية ، فهي أشبه شيء بالألوان المعين في الصورة ، وكما تتبين مهارة المصور في اختيار الألوان وتنسيقها لتحديث التأثير اللازم في جو الصورة العام ، فكذلك اختيار الكلمات وتنسيقها لتشع ظلالتها الخاصة ، وليتألف من هذه الظلال مجتمعة صورة منسقة .

هذا الاختيار والتنسيق لا يتم كله عن طريق الوعي ، فهناك الذوق الخفي ، الذي تربي شيئاً فشيئاً ، وأساسه موهبة لدية ، ولكن المراتبة هي التي تبرز هذه الموهبة ، وتلوينها ، وتجعلها في النهاية عاملاً من عوامل الخلق والاختيار .

ولقد غالت المدرسة العقلية في تقدير قيمة المعاني وإهمال قيمة اللفظ المصور ، اكتفاء باللفظ الدال . والمسألة هي تعريف هذا اللفظ الدال في الفن . فنحن قد نرتضي هذا الوصف للفظ ؛ ولكن على معنى أوسع مما تريده المدرسة العقلية في الفن . إن اللفظ لا يكون دالاً على الفن بمجرد أدائه للمعنى اللغوي أو الذهني ، فذلك يصلح في العلم وربما الفلسفة . ولكنه لا يكفي في الفن ، فالصورة — من وراء المعنى — هي المقصود في الفن . واللفظ والعبارة يكونان دالين في الفن حين يؤديان المعنى الذهني ، ويخلعان بجواره ظلالات معينة تتسق مع هذا المعنى ، ويحدثان في الوقت ذاته إيقاعاً معيناً يتسق مع الظلال والمعاني . ومن

بمجموع هذه الخواص تكون دلالة اللفظ أو العبارة في النص الفني ، كما تتكون الصورة الفنية المعبرة عن فكرة فنية .

وفي هذا المجال يتفاضل الأدباء ، وذلك مع عدم إهمال القيم الذاتية لمصائص الشعور ، وطبيعة التفكير . هذه القيم التي لا تبدو على حقيقتها إلا عند ما يعبر عنها في صورة جيدة كما أسلفنا الحديث .



« لكل لغة عبقرية تستكن في طرق الأداء ، وتنوع الصور وتلاؤم الألفاظ » ويرى الأستاذ الزيات أن عبقرية اللغة العربية من حيث طريقة الأداء تستكن في الإيجاز . وعبقريتها من حيث تلاؤم الألفاظ ، تستكن في السجع والازدواج .

وهذه ملاحظة صادقة في تسجيل خصائص المأثور من البيان العربي . ولكن الدعوة إلى الوقوف عندها في أساليبنا المصرية ، هي التي نفترق فيها عن الأستاذ .

فلننظر فيما يقول في هذين الأصلين الكبيرين .

« إذا كانت الوجازة أصلاً في بلاغات اللغات ، فانها في بلاغة العربية أصل وروح وطبع . وأول الفروق بين اللغات السامية واللغات الآرية ، أن الأولى إجمالية ، والأخرى تفصيلية . يظهر ذلك في مثل قولك « قِيلَ الإنسان ! » فان الفعل في هذه الجملة يدل بصيغته الملفوظة وقريته الملحوظة على المعنى والزمن والدعاء والتعجب وحذف الفاعل . وهي معان لا تستطيع أن تعبر عنها في لغة أوربية إلا بأربع كلمات أو خمس . وطبيعة اللغات الإجمالية الاعتماد على التركيز والاقتصار على الجوهر ، والتعبير بالكلمة الجامعة ، والاكتفاء باللمحة الدالة . كما

أن طبيعة اللغات التفصيلية العناية بالدقائق ، والاحاطة بالفروع ، والاهتمام بالملايسات ، والاستطراد إلى المناسبات ، والميل إلى الشرح . ولم تعرف العربية التفصيل والتطويل والمط إلا بعد اتصالها بالآرية في العراق والأندلس . ولا أقصد من وراء ذلك إلى تفضيل لغة على لغة ، أو ترجيح أسلوب على أسلوب ؛ فإن الاختلاف اختلاف جنسية وعقلية ومزاج . والتفصيل إذا سلم من اللغو كان كالاجمال إذا برىء من الاخلال . وكلاهما حسن في موقعه ، بليغ في بابه . وقد يكون التفصيل من الايجاز إذا قدر لفظه على معناه .

وإلى هنا فالكلام جيد دقيق ، لأنه يكتفي بتقرير حالة واقعة في اعتدال وقصد . وإن كان في هذا التعميم ما يستحق بعض الاستدراك . فاليل إلى الاجمال أو التفصيل قد لا يكون مزاج أمة ولا لغة بهذا الاطلاق ، بل مزاج فرد أو جماعة في كل لغة . ولكن هذا الكلام مقبول في حدود السمات العامة للغات .

ثم يقول :

« اختصر في صفة واحدة صفات البلاغة في أساليب القرآن والحديث وأشعار الجاهليين وخطب الأمويين وكتب العباسيين فلن تكون هذه الصفة غير الايجاز .

« وكان أمراء النثر العربي من أمثال جعفر بن يحيى ، وسهل بن هارون يتوخون جانب القصد ، ويؤثرون طريق الايجاز . حتى قال جعفر للكتاب : « إن استطعتم أن تجعلوا كتبكم كلها توقيعات فافعلوا » . والتوقيعات ما يعلقه الخليفة أو الوزير أو الرئيس على ما يقدم إليه من الكتب في شكوى حال أو طلب نوال . وهي تجري مجرى الأمثال في الجمع بين الايجاز والجمال والقوة » .

وهذا كلام جيد حين يراد به تسجيل حالة واقعة — ما عدا الكلام عن إيجاز القرآن فلنا فيه رأي آخر سنبيده — أما حين يراد اتخاذه مثالا فلا .

ان طبيعة الموضوعات التي عالجها النثر العربي المأثور ، وأهمها الحكم والأمثال ، والتوقيعات ، والرسائل ، هي التي اقتضت هذا الإيجاز ، وكان سائفاً فيها . ولكنه في الشعر بدا عيباً في كثير من الأحيان . فمعظم الشعر العربي يعمد إلى بلورة المعنى وإرساله كالقذيفة ، وقلماً يعني بتصوير الحالات النفسية ووصفها وبسط التجارب الشعورية التي تتمتع الحس بتبعتها . إنه يخاطب الذهن غالباً بالمعنى الذهني الأخير الذي لا يتمتع به إلا الذهن وحده . وفي هذا تتفوق طريقة الأداء في غير الشعر العربي : في الشعر الأوربي والهندي والفارسي . ولقد سبقت عدة فصول عن « طريقة الأداء في الشعر » وعن « الصور والظلال في الشعر » وكلها تبرز تقصير طريقة الأداء في الشعر العربي عن نظائرها في الشعر العالمي . والعبء كله راجع إلى بلورة المعاني ، واقتضاب التفاصيل . أي إلى هذا الإيجاز الذي قد يفلح في شعر الحكم ، ولكنه يخفق في تصوير الحالات النفسية ، والخطرات الشعورية كل الاخفاق . كما يخفق في القصة التي تقتضي مزيداً من « العناية بالدقائق ، والاحاطة بالفروع ، والاهتمام بالملابس » تلك الخصائص التي ذكر الأستاذ الزيات أنها في خصائص اللغات التفصيلية ...

وقد نقل الأستاذ كلاماً لابن الأثير في ص ٩٤ ، له دلالة في موضوعنا :
قال ابن الأثير :

« جلس إليّ في بعض الأيام جماعة من الاخوان ، وأخذوا في مفاوضة الأحاديث ، وانساق ذلك إلى ذكر غرائب الوقائع التي تقع في العالم ، فذكر كل من الجماعة شيئاً . فقال شخص منهم : « إني كنت بالجزيرة العمرية ، في زمن الملك فلان ، وكنت إذ ذاك صبياً صغيراً ، فاجتمعت أنا ونفر من الصبيان في الحارة الفلانية ، وصعدنا إلى سطح طاحون لبني فلان ، وأخذنا نلعب على السطح ، فوقع صبي منا إلى أرض الطاحون ، فوطئه بغل من بغال الطاحون ، خفنا أن

يكون آذاه ، فأسرعنا النزول إليه ، فوجدناه قد وطئه البغل ، نخفته ختانة صحيحة حسنة ، لا يستطيع الصانع الحاذق أن يفعل خيراً منها .

« فقال له شخص من الحاضرين : والله إن هذا عي " فاحش ، وتطويل كثير لا حاجة إليه . فانك بصدد أن تذكر أنك كنت صبياً تلعب مع الصبيان على سطح طاحون ، فوق صبي منكم إلى أرضها ، فوطئه بغل من بغالها نخفته ولم يؤذه . ولا فرق بين أن تكون هذه الواقعة في بلد نعرفه أو في بلد لا نعرفه . ولو كانت بأقصى المغرب ، لم يكن ذلك قدحاً في غرابتها . وأما أن تذكر أنها كانت بالجزيرة العمرية في الحارة الفلانية في طاحون بني فلان ، فان مثال هذا كله تطويل لا حاجة إليه والمعنى المقصود يفهم بدونه » .

وتعليق ابن الأثير على لسان « شخص من الحاضرين » هو نموذج من فهم العقلية العربية التقليدية للفن . فالعنى هو المقصود ، المعنى في أوجز لفظ وأخصره ، مجرداً عن ظلاله وملابساته وظروفه . المعنى المركز في « برشامة » !

ونحن لا نتردد في إثارة طريقة صاحب الطاحونة — من الناحية القصصية — لأنه يصور الجو والملابسات ، ويطيل التشويق ، ويتضمن المفاجأة في النهاية . وهو على تفاهة حكايته « صاحب فن » في روايتها ، يهيب له أن يصبح قصاصاً ! أما صاحبه الآخر الذي رد عليه فرجل عجول ، وهو قد يكون أشد عروبة ، ولكنه ليس أحسن فناً !

أما القرآن فلم يتبع خطة واحدة . لقد استخدم الإيجاز والاطناب كلاً في موضعه ، وحسب الغرض النفسي الذي يتوخاه .

وقد جاء في فصل « التناسق الفني في القرآن » من كتاب « التصوير الفني في القرآن » ما يأتي :

« بعض المشاهد يمر سريعاً خاطفاً ، يكاد يخطف البصر من سرعته ، ويكاد

الخيال نفسه لا يلاحقه . وبعض المشاهد يطول ويطول حتى ليخيل للمرء في بعض الأحيان أنه لن يزول . وبعض هذه المشاهد الطويلة حافل بالحركة ، وبعضها شاخص لا يريم . وكل أولئك يتم تحقيقاً لعرض خاص في المشهد ، يتسق مع الغرض العام للقرآن ، ويتم به التناسق في الاخراج أبدع التمام .

ثم ضربت أمثلة متعددة للقصر الخاطف ، وأمثلة متعددة للطول المقصود في عرض المواقف . ويحسن أن أختار هنا مثالين من تلك الأمثلة الكثيرة :

« ١ — يريد أن يصوّر للناس قصر هذه الحياة الدنيا التي تلهيهم عن الآخرة ، فيخرج القصر في هذه الصورة :

« واضْرِبْ لَهُمْ مَثَلَ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا ، كَمَا أَنْزَلْنَاهُ مِنَ السَّمَاءِ ، فَاخْتَلَطَ بِهِ نَبَاتُ الْأَرْضِ ، فَأَصْبَحَ هَشِيمًا تَذْرُوهُ الرِّيَّاحُ » .

« وانتهى شريط الحياة كله في هذه الجمل القصار ، وفي هذه المشاهد الثلاثة المتتابعة : « ماء أنزلناه من السماء » ف « اختلط به نبات الأرض » ف « أصبح هشيما تذوره الرياح » .

« ألا ما أقصرها حياة !

« ٢ — ويريد أن يبصر الناس بنعمة من نعم الله عليهم ، فيعرض عليهم هذه الصورة نفسها : صورة نزول الماء من السماء ، وإنبات الزرع به ، وصيرورته حطاما ... ولكن في تطويل وتريث وتفصيل ، لأن التذكير بالنعمة يقتضي التريث والتفصيل .

فالقسم الأول من الصورة وهو نزول الماء من السماء يعرض هكذا :

« اللَّهُ الَّذِي يُرْسِلُ الرِّيَّاحَ ، فَتُثِيرُ سَحَابًا ، فَيَسْطُطُهُ فِي السَّمَاءِ كَيْفَ يَشَاءُ ، وَيَجْعَلُهُ كَسَفًا ، فَتَرَى الْوَدْقَ يَخْرُجُ مِنْ خَلَالِهِ ، فَإِذَا أَصَابَ بِهِ مَنْ يَشَاءُ مِنْ عِبَادِهِ إِذَا هُمْ يَسْتَبْشِرُونَ » .

والقسم الثاني بعد وصول الماء إلى الأرض يعرض هكذا !

« أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ أَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً ، فَسَلَكَهُ يَنَابِيعَ فِي الْأَرْضِ ،
ثُمَّ يُخْرِجُ بِهِ زَرْعًا مُخْتَلِفًا أَلْوَانُهُ ، ثُمَّ يَهِيَجُ فِتْرَاهُ مُصْفَرًّا ، ثُمَّ
يَجْعَلُهُ حُطَامًا » .

فأرياح تنور ، فتثير السحب في السماء ، فيتراكم السحاب ، فيخرج منه المطر ،
فينزل المطر من السماء ، فيستبشر به عباد الله .

فاذا نزل إلى الأرض ، فلا يختلط بالأرض ولا بنبات الأرض — كما حدث
هناك — إنما يسلك ينابيع . « ثم » — في تراخ — يخرج به زرعاً . « ثم »
— مرة أخرى — يهيج فتراه مصفراً — وفي الوقت مهلة لتراه — « ثم » — مرة
ثالثة — يجعله حطاماً . « يجعله ! » وهناك « أصبح هشياً » كأنما يصير هكذا من
نفسه بلا حاجة إلى مصير !

وفي مشاهد القيامة مثل هذا الاطناب وذلك الإيجاز ، وفي المواقف القصصية
وفي كل موضع يقتضي التفصيل أو الاجمال ، فالقرآن في هذا خارج على مأثور النثر
العربي . متميز بخصائصه الفنية في كل موقف وفي كل حال .



فلننظر في السمة الثانية من سمات اللغة العربية ، في تلاؤم الألفاظ . وهي
السجع والازدواج . والازدواج بشكل خاص . يقول الأستاذ :

« فالازدواج على إطلاقه ، والسجع على تقييده ، يؤلفان الموسيقى في
الأسلوب البليغ ، منذ كان للعرب ذوق ، وللعربية أدب : فليست الحال فيها هي
الحال في سائر الأنواع البدعية التي نشأت في الحضارة وغت بالترف ، وسمجت
بالفضول ، وفسدت بالتكلف . فالذين ينكرون على من يحسنون التأليف بين
الأصوات ، والمزاوجة بين الكلمات ، والمجانسة بين الفواصل ، إنما ينكرون جمال
البلاغة وجميل البلغاء في دهر العروبة كله . وإذا أقررناهم على أن ذوق العصر

لا يسيع ذلك البديع الذي أولع به كتاب العصر الخامس، ومن خلف من بعدهم، فذلك لأننا لا نقحم في ذلك البديع تلك الأنواع التي تحسب في عناصر الأسلوب وتنسب إلى خصائص اللغة، كصحة المقابلة، وحسن القسم، واثلاف اللفظ مع المعنى، واتفاق الفقرة والفقرة في الوزن، أو اتحاد الفاصلة في الروي.

« وأقطع الحجج على أن الازدواج والسجع من لوازم الأسلوب العربي أن القرآن، وهو « كتاب أحكمت آياته، ثم فصلت من لدن حكيم خبير » قد تجوز في بعض الألفاظ والصيغ محافظة عليها ».

ونحن لا نجادل الأستاذ في أن السجع والازدواج أسامان من أسس النثر العربي المأثور — وندع الحديث عن القرآن إلى موضعه — ولا نجادله في أن فيها جمالا حين يحسن استخدامها.

ولكن هذا لا يعني أنها مفروضان ضربة لازب على الأساليب العصرية.

وقبل كل شيء نود أن نقرر في صراحة. أنه إذا كان في اللغة العربية شعر يبلغ نهاية الجودة وقمة الفن — في بعض الأحيان — فانه ليس في اللغة العربية نثر يتسم بهذه السمة ! إن الأسلوب النثري المأثور في اللغة العربية أسلوب متخلف متصنع تنقصه الطلاقة والحيوية والاندفاع. ولم يبلغ النثر العربي يوماً ما بلغه على أيدي كتاب العصر الحاضر، الذين أطلقوه من قيوده البطيئة في التعبير والتنميع على السواء.

وهذه حقيقة تنفعا، فانه إذا جاز أن نتجه إلى الشعر العربي المأثور (١) للمحاكاة والانتفاع، فلا يجوز أن نتجه إلى النثر العربي المأثور إلا لتكوين الذوق اللغوي، لا المحاكاة الفنية.

وإيقاع السجع والازدواج — على تفاوت بينهما — هو إيقاع « التقاسيم »

(١) أنا أستعمل كلمة مأثور مقابل « كلاسيك » وأرى أنها تدل على كامل معناها بنظرية الجودة والاتباع بخلاف كلمة تقليدي. أو اتباعي. فانها تفعل شطر المعنى وهو سبب تقليده واتباعه

الشرقية في الموسيقى ، فيه الارنان المتوازي أو المتقابل . ولكن تنقصه التموجات العريضة العميقة ، وتنقصه الرفرفة الخفيفة والاندفاعات الطليقة . وهو على أية حال ليس إلا لوناً واحداً من ألوان الايقاع ، لا يصلح لجميع الأحوال . والتناسق الحقيقي هو اتفاق صورة الكلام وإيقاعه مع طبيعة الشعور الذي انبعث عنه ، والجو النفسي الذي يصوره . وهو بهذا الوضع جزء من دلالة العبارة كالمعنى الذهني سواء . والسجع والازدواج لا يفسحان للتعبير عن جميع الصور النفسية .

ثم نصل إلى الحديث عن القرآن .

وأنا الذي ألقت كتاباً كاملاً عن « التصوير الفني في القرآن » وأبرزت سمة « الايقاع الموسيقي » في هذا التصوير ، لا أتردد في الجهر بأن القرآن لم يستخدم السجع والازدواج في كافة أغراضه ، بل استخدمها في المواضع الخطابية التأثيرية وفي هذه المواضع وأمثالها دون سائر الأغراض يحسن السجع والازدواج .

فاذا خطر لنا أن نشأ أسلوب القرآن ، فلنعرف مواضع كل طريقة من طرق الأداء فيه . ولنفرق بين السهات المطردة فيه ، والسهات الخاصة بموضع دون موضع . فطريقة التعبير بالتصوير سمة مطردة . أما الايقاع في السجع والازدواج فسمة موضعية .

ومن هنا يأتي الخطأ لجماعة ممن يعنّ لهم تقليد أسلوب القرآن في العصر الحديث . فهم لا يقلدونه في طريقة التعبير بالتصوير ، ولكن في طريقة تركيب الجمل وتنسيق العبارات . ولقد دعوت مرة إلى التأثير بطريقة الأداء القرآنية ، وعينت بها الصور والظلال وتجانس الصور والايقاع . ولكنني لم أعن تركيب الجمل على النسق القرآني في كل المواضع والموضوعات . وهناك أساليبه الطليقة التي استخدمها للشرح والتقرير ، والأساليب التأثيرية التي استخدمها في مواضع خاصة تصلح لهذه المواضع ، ولا تطرد في كل المواقف .

وهذا مفصل القول في هذا الموضوع الدقيق .

« بين الفلسفة والأدب »

لعلي أدهم

عنوان يلخص الكتاب ، ويلخص الكاتب في الوقت ذاته — وهي مصادفة فذة ! — فالكتاب بين اتجاهين في كل موضوعاته : إما فلسفة الأدب ، وإما أدب الفلسفة ، والكاتب كذلك في هذا الكتاب وفي سواء من كتبه وبحوثه يتجه إلى هذين الاتجاهين ، فهما قطبا تفكيره وإحساسه بالحياة . سواء كتب في الأدب أو الفلسفة أو التاريخ . وهي موضوعاته المختارة .

أخرج قبل هذا الكتاب : « محاورات رينان » (مترجمة) ، و « صقر قریش » ، و « تلاقي الأكفاء » ، و « المنصور بن أبي عامر » ، و « الخطايا السبع » (مترجمة) . و « المذاهب السياسية المعاصرة » ، و « نظرات في الحياة والمجتمع » . كما نشر عشرات الفصول في شتى المجالات في مثل هذه الموضوعات .

وحيثما نظرت في عمل من أعماله لاحظت أنه ينظر للأدب بعين الفيلسوف ، ويتذوق الفلسفة بحس الأدب ، ويتناول الشخصيات والحوادث بشعور مزيج من الفلسفة والأدب على السواء .

والأستاذ أدهم هنا في كتابه الجديد يجول في ميدانه الأصيل ، ويستخدم أفضل ملكاته ، فينتج أفضل نتاجه . فالكتاب مجموعة فصول متفرقة يلخصها العنوان المتقدم ، وتحتوي على الموضوعات التالية بعد المقدمة : « ملتقى الشعر والفلسفة » ، موازنة بين أبي الملاء وشوبنهاور ، أبو الملاء وفلسفة التاريخ ، تولستوي وفلسفة التاريخ ، شوبنهاور وفلسفة التاريخ ، فكرة التقدم ، فلسفة تاريخ الفلسفة ، بين الفن والفلسفة ، البطل والانسان الأعلى ، السياسة والأخلاق ، التمرد على العقل ، التاريخ والأبطال » .

فهي من حيث الموضوع تلخص اتجاهاته جميعاً على حسب ما أسلفنا . وهي من حيث الشكل فصول مستقلة كل فصل يتضمن فكرة . وفي هذا النحو من الكتابة يتفوق الأستاذ علي أدهم . فهو هنا خير منه في أي كتاب ذي موضوع واحد ، وفصول مترابطة داخل هذا الموضوع . وهو في دراسة الأفكار خير منه في دراسة الشخصيات .

ولست أدري إن كان هذا القول يسره أو يفضبه . ولكنه هو الواقع — في تقديري — فهو حين يكتب بحثاً في مقال تتجلى أفضل خصائصه من الدقة والعمق والوضوح ، والاحاطة بأطراف موضوعه ، وتحليلتها للقارئ ، بحيث تعطيه الكفاية التي يستريح إليها في حيز محدود ؛ وبحيث يشعر أن في هذا الفصل غناءً ، مالم يكن من هواة المراجع المطولة في الموضوع الذي يطالعه .

فهو كاتب مقالة مجيد ، بل هو في الصف الأول عندنا من كتاب المقالة .
ويحسن أن أصوب هنا خطأ أو بدعة يروجها من يفهمون الأدب كما يفهمه عشاق الأزياء و « الموديلات » !

لدينا طائفة من هؤلاء يفهمون أن لفنون الأدب مواسم ومواعيد ، ولكل فن أو لكل « موديل » إبتاناً معيناً لا يتعداه .

فأدب المقالة قد انتهى في عرف هؤلاء المتحذلقة ، كما أن الألوان هو أوان القصة ، وكل ما ليس بقصة فهو فصل متخلف في الأدب .

وفي وقت ما كان المطلوب من الأدباء أن يكتبوا تراجم أو يوميات . وكان المطلوب من الشعراء أن يكتبوا ملاحم أو مسرحيات ! كما يطلب من الأدباء اليوم أن يكتبوا قصة أو أقصوصة ، وإلا فهم متخلفون !

كل هذه الحذلقات منشؤها ضيق الأفق ، وضعف التذوق والنظرة إلى الأدب كالنظرة إلى الأزياء كما أسلفنا ، لكل زي موعد وإبان !

والحقيقة أن لكل لون من ألوان الأدب موسمه الحاضر في كل آن ، والعبرة

هي بطريقة التناول لا بشكله ، وكل ميسر لما خلق له ، وكل أدب أصيل في ذاته فهو أصيل في شكله على تعدد الأشكال ، وتباعد الأعصار ، والمفاضلة بين فنون الأدب على أساس الشكل الذي تؤدي به مفاضلة زائفة ، فالفنون كلها من هذه الناحية سواء .

وإذا لم يكن بد من المفاضلة ، فاني أحس أن كتابة « المقالة » قد تكون أشقها جميعاً . إذا أردنا أن نحصل على مقالة جيدة ، فلا بد في المقالة من فكرة وموضوع ، ولا بد من تنسيق داخلي في تسلسل الموضوع ، لا يقل عن التنسيق الخارجي بين الفصول المتعددة في الكتاب أو القصة أو المسرحية أو في الترجمة . وأقل فراغ في المقالة أو تقصير يظهر للقارئ بارزاً ، في حين قد تختفي هذه المواضع في القصة ، لأن الحكاية أو الحكمة تغطي عليها .

ولا أحب أن أرتكب الغلطة ذاتها التي يقع فيها من يفاضلون بين فنون الأدب على أساس الشكل الذي تؤدي فيه . ولكني أريد فقط أن أقول : إن أدب المقالة ليس أسهل ولا أقل مؤنة من سائر الآداب .

ونعود إلى كتاب الأستاذ أدهم ، فأقرر أنني خرجت من كل فصل من فصوله بفكرة واضحة كاملة عن موضوعه — بمقدار ما تستطيع « مقالة » أن تحيط بحدود الموضوع — وكل فصل من هذه الفصول لا يقف عند إعطاء فكرة عن الموضوع الذي يعالجه ، بل هو يصلح مرجعاً قريباً للباحث في موضوعه ، وعلى الأقل مفتاحاً لمراجعته ودليلاً إلى هذه المراجع مأمون الإشارة ، موثقاً بصدقه في الهداية إلى الطريق !

ويشعر انقاريء — مع سهولة الأداء ودقته ووضوحه — بأن هناك جهداً ضخماً قد بذل في التحضير ، وإخلاصاً للبحث قد توافر في المراجعة ، وثباتاً وتدقيقاً أمام الجزئيات التي يعرض لها ... وهذه الخصائص هي أقوى ما يطلبه من كاتب يقدم لك قطافه من شتى حدائق الفكر في الشرق والغرب في حيز صغير محدود .

كذلك يشعر القارئ في نهاية قراءته للكتاب أنه خير منه وأوسع نظرة إلى الأدب والأشخاص والحياة قبل أن يقرأه - وهذه ميزة ليست بالقليلة ، وليست كذلك بالشائعة في الكثير مما تخرجه المطبعة العربية من سيل الكتب في السنوات الأخيرة - بل لا أبالغ إذا قلت : إنها لا تتوافر إلا لعدد محدود من الكتب الكثيرة التي تصدر في كل عام !

ومع أن طبيعة الموضوعات التي تناولها الأستاذ علي أدم تجعل مجال الخلق الفني فيها محدوداً ، إلا أنها استعاضت عن هذه السمة سمات أخرى من الدقة والعمق والوضوح تجعلها في النهاية عملاً فنياً في هذا الحيز المعلوم ، وبخاصة ذلك الفصل القيم الذي كتبه عن أبي العلاء ، فهو من أفضل ما قرأت عن العربي في القديم والحديث . وقد جاء في مقدمة المؤلف قوله :

« عمل المفكرين والفلاسفة هو إعداد الجو الذي يموج بمختلف الآراء والمذاهب والنظريات . ومن طبيعة القوة الخالقة أنها لا تكشف الأفكار ، ولا تبتكر النظريات ، ولا توجد المذاهب الفكرية ؛ لأنها موكله بالبناء والتركيب والانشاء ، وليس من أربها الكشف والتحليل والتوضيح والتفسير ؛ فهي تتناول الأفكار والمذاهب والنظريات ، وتنفع فيها روح الحياة ، وتضفي عليها الحلل السابغة والألوان الزاهية . ولكي يزدهر الأدب ويسمو الفن ، لا بد من وجود هذا الجو المليء بالأفكار الحافل بالمذاهب والنظريات . ومن ثم كانت أزمة الخلق الأدبي العظيم في تواريخ الآداب قليلة نادرة ؛ وبلوغ هذه الذروة في الأدب والفن يستلزم تلاقي قوتين : قوة العبقورية الخالقة ، وقوة الزمن . والشاعر أو الكاتب أو الفنان يسمو فنه ويتسع أفقه إذا عرف أشياء قيمة عن الحياة والدنيا قبل أن يتناولها فنه ؛ والتفكير الفلسفي يجدي على الأدب ويزيد ثروته الخيال ، ويمين على إطلاق العقول من قيود الأهواء والنمرات ، وتصفيتهما من شوائب التعصب والضيق ؛ وتأمل عظمة الكون وجلاله ، يكسب الفكر عظمة وجلالا . وتحقق الفلسفة في معالجة مشكلات الحياة ومسائل الوجود ، وربما

كانت تلك المشكلات والمسائل من وراء طاقة عقولنا المحدودة ؛ ولكنني أعتقد أنها توفى على الدوام في شيء واحد ، وهو أنها ترينا أن الكون أرحب مما نقدر ، وأعظم مما نرى .

وهذه كلمات جيدة ، وهي تعطي القارئ فكرة عن طريقة المؤلف في تناول موضوعاته ؛ وفكرة عن نظره للحياة والأدب والفلسفة أيضاً . وهي جديرة بأن تفتح أعين الأدباء الخالقين من الشعراء والقصاصين وغيرهم على أن الموهبة وحدها لا تكفي ، فلا بد من التزود والاطلاع ، لا في موضوع فهم وحده ، ولكن في محيط أوسع ، يشمل الفلسفة فيما يشمل .

ومع أنني أنا شخصياً ممن يدعون إلى تخليص الفن ، والشعر خاصة من ربة الذهنيات ؛ إلا أن القصد والاعتدال والدقة في بيان الأستاذ أدم لمنطقة الفلسفة ومنطقة الفن في مقدمته وفي الفصول التي تلتها ، تجعلني أتفق معه في وجوب تنوع الدراسات والثقافات لمن يريد أن ينشأ فناً ذا قيمة إنسانية .

وكل ماأبدىه من تحفظات هو أن تظهر الذهنية ، وقدأغالي فأقول : بل الفكرية . في العمل الفني ، وبخاصة الشعر الذي أحب له أن ينطلق مرفرفاً متخففاً من أثقال الدهن المقيد ، والفكر الواعي على قدر الامكان .

وفي النهاية أذكر أن كتاب الأستاذ أدم قد حقق في اللغة العربية قسطه المناسب من هذا الغرض الذي يريده مؤلفه . وهو « تزويد الثقافة المصرية العربية الشرقية بطائفة من الأفكار والآراء والنظريات التي تمهد السبيل للخلق الأدبي والفني العظيمين »

وقد حقق هذا الغرض بأكثر مما حققته كتب كاملة ظهرت في بعض الموضوعات التي تناولها أو في موضوعات قريبة منها . وذلك بلا شك حسب فصول مختصرة في كتاب .

في التَّراجُم والتَّاريخ

دراسة الشخصيات

بين العقاد وهيكل وطه

« شاعر الغزل »

العقاد دارس الشخصيات الأول إلى اليوم ، وأفضل مواهبه تنصرف إلى هذا اللون من الانتاج الذي يتسع لتجاربه النفسية والفنية على السواء . وفصل الدراسات الشخصية في أعماله الأدبية هو أبرزها بجانب فصل النقد الأدبي — وهو فرع من هذه الدراسات — وإذا جاز لي أن أمد بصري إلى المستقبل قلت : هو أخلاها كذلك .

ودوره في هذه الدراسات — وفي الدراسات النقدية — هو الدور الأصيل الباقي ، الذي أحسب أن الزمن لن ينقص من قيمته كثيراً . على حين أن الكثير من أعماله الأخرى قد لا يحفظ بكل قيمته ، كما أن بعضها سينسى نهائياً ، فلا يذكر إلا في معرض التاريخ ، بوصفه أعمالاً تمهيدية في مرحلة الانتقال .

هذا الفصل — فصل الدراسات الشخصية والنقدية على طريقة العقاد — فصل مبتكر في المكتبة العربية ، وقد ابتكر ناضجاً كاملاً : طريقته وعلاجه جميعاً .

ولكي نوضح هذا الكلام ، نوازن سريعاً بين طريقة العقاد وطريقة هيكل في دراسة الشخصيات :

إن طريقة هيكل هي طريقة « استعراض السيرة » وطريقة العقاد هي طريقة « رسم الصورة » .

وطريقة هيكل غير مبتكرة — أما العلاج ففيه شيء من الابتكار — الطريقة هي طريقة كتب السيرة مذبذبة . ترجع إلى ابن هشام ، وابن سعد ، وابن جرير

الطبري ، وابن الأثير ، وغيرهم « فترى أساس طريقة هيكمل وعمله هو « التهذيب » لهذه السيرة ، والموازنة بين النصوص ، ومراجعة الطبقات والمصادر ، ومناقشة الروايات ، والترجيح ، أو الرفض ، أو التفسير الجديد . وبعبارة مجمل « تهذيب السيرة وتحقيقها » وذلك نهج ليس فيه إلا القليل من الابتكار في العلاج لا في أساس الطريقة .

أما طريقة العقاد فهي جديدة على المكتبة العربية جيدة كاملة : الطريقة والعلاج معاً . هي ليست « سيرة » على طريقة السيرة العربية ، وليست « ترجمة » على طريقة التراجم في اللغات الأوربية ، إنها هي « صورة » تألف من بضعة خطوط سريعة حاسمة يبرز من خلالها « إنسان » .

وميزته في هذه الدراسات . أنه يعطيك « مفتاح الشخصية » التي يتناولها ، فتعرف على الفور « من هو » هذا الإنسان الذي يحدثك عنه ، وتبين سماته وملاحه ، من بين الملايين أو من بين الألوف التي ينتمي إليهم ، ويندمج فيهم ، كما تستطيع أن تجزم بصحة الأخبار والحوادث والأعمال التي تنسب إليه أو عدم صحتها ، ولو لم ترد في دراسة العقاد له ، لأنك أصبحت تعرفه ، وتدرك خصائصه ، وتلاحظ مزاجه ؛ وتعلم ما يمكن أن يأتي أو يدع من الأمور . شأنك في هذا شأن الصاحب الذي أطل عشره صاحبه ، فعرف أعمق خواجه وأدق « لوازمه » !

وفي كل ما كتب العقاد عن « الشخصيات » تتضح هذه الميزة ، وإنها لتتضح في كتب الدراسة الكاملة أمثال : « ابن الرومي » و « سعد زغلول » ثم تبلغ أقصى درجات النضوج في كتب « العبقريات » الأخيرة .

وهذه المجموعة في دراسات الشخصية ، مضافاً إليها مجموعة عن دراسة المذاهب الفنية لشعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي . يضع أساس مذهب للدراسات كاملاً واضحاً ناضجاً ؛ ولكنه مع هذا ليس ميسراً إلا للموهوبين .

فهذه الطريقة في دراسة الشخصيات والمذاهب تحتاج إلى نوع من العبقرية النافذة التي تضع يدها على المواضع الحساسة بلا تعثر ولا تلمس، وكأنما تهتدي إليها بحاسة خفية .

على أنه يبقى هنالك فرق آخر بين طريقة هيكل وطريقة العقاد ، هو الفرق بين طبيعة هيكل وطبيعة العقاد .

دراسات هيكل تنقصها وثبات الفكر ، وأريحية الشاعرية . فهي « استطراد تفسيري ^(١) » أشبه شيء بالمذكرات القانونية ، و « الدفوع الفرعية » مع الشرح والتفسير والتحقيق ، لا تطلع فيها على أفق مجهول ولا عالم مكنون . وفي دراسات العقاد تلك الوثبات البارعة وتلك الأريحية الشاعرة . وللعقاد « الشاعر » هنا مجال ، بمقدار ما يفسح الشعر في عوالم النفس ، ويكشف من الآفاق والآماد .

أما طريقة الدكتور طه : فطريقة « الامتراض التصويري » الهادئ البطيء الجميل الذي ترسم فيه الملامح والسمات على هيئة واتساد ، ولكنه لا يثب ولا يتعمق ولا يفاجئك بمجهول في النفس الانسانية أو في الحياة ^(٢) .



و « شاعر الغزل » — على صغر حجمه — نموذج كامل لطريقة العقاد ؛ ففي خلال ثلاثة وأربعين ومئة صفحة فقط — من قطع الجيب ، ينتفض « عمر بن أبي ربيعة » من بين ركام الأجيال ، حياً ، نابضاً ، شاخصاً ، بسمته وزّية ، ومزاجه ، وفنه ، وينبعث في حياته على الورق صورة مكتملة لحياته على الأرض ، حتى ليخيل إليك أنك وشيك أن تلقاه وتصافحه ، وأن تجلس إليه وتبادل الحديث .

ولعل صغر حجمه من جهة ، وأنه يتحدث عن شخصيته شبه عادية من جهة أخرى تجعله نموذجاً كاملاً لطريقة العقاد وقيمتها في دراسة الشخصيات . لأن

(١) انظر بتوسع كتاب : « المذاهب الفنية المعاصرة » .

العمل الأدبي فيه يخلص من ضخامة الشخصية أو قداستها كما في كتب « العبقريات » ويتبدى وحده مجرداً من الهالات . ولهذا اخترناه .

والعقاد في عملية البعث والاحياء لا يأتي بحادثة واحدة ليست معروفة في سيرة هذا الشاعر ، ولا بقصيدة أوييت أو شطرة لم ترو له من قبل ، ولا بنحبر من أخباره أو أخبار عصره لم يدون في الكتب المتفرقة . ولكنه يصنع من هذه الخامات القليلة المعروفة مادة أخرى جديدة ؛ ويهيء منها شيكلاً قائماً للعصر ، والبيئة وللشاعر ؛ ثم ينفخ في هذا الهيكل من روحه ، فاذا هو خلقه سوية ، تحيا وتنفس ، كما كانت من قبل تحيا وتنفس بين أبناء الفناء !

وإنه ليمني أن أبرز هذه الحقيقة ؛ فنحن في مستهل نهضة في البحث العلمي والفني . ولكنتي ألاحظ على النتائج « الجامعي » الحديث بلا استثناء ، أنه يتجه إلى السرد والجمع والموازنة ، ولا يتجه مرة إلى الخلق والتكوين والاحياء ، في تصوير العصور والبيئات والشخصيات . شأنه في ذلك شأنه في الدراسات الأدبية والفنية سواء . وتلك ظاهرة خطيرة . فانها تدل على أن عقلية التسجيل والتدوين والجمع والفهرس ، هي التي تسيطر على العقلية الجامعية في مصر . وهذا اللون من البحث ضروري ، ولكنه لا يفي وحده ، ولا بد من اللون الآخر الذي يصور الحياة ، أو يهب الحياة !

وليس هذا اللون عدواً لذلك ، وإنما ليجتمعان عند الاقتضاء . ولقد اجتمعا معاً في كتابي العقاد عن « ابن الرومي حياته من شعره » و « سعد زغلول » أحسن اجتماع .

إن طبيعة الشخصية التي يقدمها لي المؤلف ، ولون مزاجها ، وصورة حياتها لا أثر عندي ألف مرة من جمع الحوادث التي وقعت لها ، والمعلومات التي تصل بها . وحسي من الحوادث والمعلومات ، ما يكشف لي عن الطبيعة والمزاج ؛ وما أعرف به إلى هذه الشخصية من بين مئات الشخصيات ؛ وما يكشف لي عن

الظروف التي أحاطت بهذه الشخصية ، والمؤثرات التي أثرت فيها ، وطريقة استجابتها لهذه المؤثرات استجابة تحمل طابع الخصوصية ، وتدل على معدن هذه الشخصية ؛ وما عدا هذا من التفصيلات فهو لغو لا غناء فيه ، وزحمة تكظ الفراغ ، وتنطوي على الخطوط الرئيسية في الصورة !



يتحدث العقاد عن « عصر عمر بن أبي ربيعة » فتحس أن الغزل كان وظيفة ملحة في هذا العصر تتطلب العضو الذي يقوم بأدائها ، وأنه لم يكن مفر من وجود شاعر غزل يلبي هذه الحاجة ، فكان هذا الشاعر ، هر عمر بن أبي ربيعة في هذا الأوان .

كيف أحسنا بروح العصر هذا الاحساس الواضح الملح ؟ حكاية من هنا وناذرة من هناك ، مما هو معروف مذكور ، ومما يمر به القارئ بين الكتب مرات فلا ينتبه إليه . ثم إذا صورة العصر بارزة واضحة على النحو الذي أراد !

وهنا يقتضيني الانصاف - وقد ذكرت البحوث الجامعية والعقلية بما ذكرت - أن أثبت للدكتور طه حسين بقاء عن طبيعة العصر الذي عاش فيه عمر بن أبي ربيعة وعن نشأة الغزل وأسبابها في هذا العصر ، وعن تلوين هذا الغزل بالألوان التي اصطبغ بها إذ ذاك ، في كتاب « حديث الأربعماء » .

وفي هذه الفصول التي عقدها الدكتور عن الغزل وعن عمر بن أبي ربيعة خاصة . يلتقي مع الصورة التي رسمها العقاد حيناً ويختلف حيناً ، ولكنه يرسم على طريقته صورة مكتملة للعصر وللغزل فيه ، هي إحدى الصور التي تتطلبها في الدراسات الأدبية الناضجة .

ثم نعود إلى « شاعر الغزل » فترى العقاد ينتهي من صورة العصر ومن وظيفة عمر فيه ، ومن حدود هذه الوظيفة . وهي التعبير عن طبقة خاصة في العصر لا عن العصر كله على السواء . لبحث عن طبيعة غزله ؛ فهو غزل البدوي المتحضر ،

غزل الفطرة التي تخلقها الحياة في مكة ، وقد فارقها الحكومة والسلطان ، ولم تفارقها الثروة والسراوة .

ثم يدلف إلى الحديث عن طبيعة شعره ، فيفرق في وضوح ويسر تكاد تلمسها ، بين طبيعتين من طبائع شعراء الغزل : طبيعة الحب الذي يتوجه بحبه إلى المرأة الواحدة في الوقت الواحد ، و « يفرزها » بحبه من بين جميع النساء ، وطبيعة اللاهبي الذي يتغزل في الأنثيات ، وينصرف همه إلى المناوشة والمعايشة . ويكون عمر من الفريق الثاني ، حين يكون عروة وكثيرٌ وجميل من الفريق الأول . وهو فصل من أمتع فصول الكتاب .

هذا المتاع لا يتضمنه ذلك الفصل لأنه يذكر أن طريقة عمر وإخوانه الغزلين غير طريقة عروة وإخوانه المذريين ، ولكن لأنه يوضح الفارق الانساني الحاسم بين طبيعة هؤلاء وطبيعة هؤلاء :

« لأن علاقة الرجل بامرأة واحدة يبقى على حبها زمناً طويلاً أو يبقى على حبها مدى الحياة هي حادث لا يتكرر كل يوم ولا بد فيه من عامل الشخصية التي تفرز المرأة من سائر النساء ، ويصح أن يقال : إن هذه العلاقة « إصابة حب » كسائر الإصابات التي يتعرض لها الإنسان فتطول أو لا تطول ، وتصيبه وهو مستعد لها أو تصيبه على غير استعداد ؛ فاعا المهم في تمييزها أنها إصابة عارضة ، وحادث من عوارض الأحداث .

« أما حب الغزل بالنساء عامة فهو مزاج يلزم صاحبه ملازمة الأمزجة للطبائع ولو لم يتصل بنساء معروفات ، فهو مخلوق على هذا المزاج كما يخلق الإنسان بلون من الألوان أو صفة من الصفات .



« فالدرستان مختلفتان أيما اختلاف في مقاييس الشعور ومقاييس الأخلاق ، ولا يجمع بينهما إلا تشابه الكلام في ظاهره دون التشابه في الباعث والاتجاه .

وأحب أن يعود القارىء هنا إلى ص ٣٩٢ من الجزء الأول من « حديث الأربعماء » للدكتور طه حسين ، فسيجد في هذا الموضوع كلاما آخر ، تلذ الموازنة بينه وبين هذا الكلام .

ونعود إلى « شاعر الغزل » لنقع على نقطة جديدة كل الجدة لم يطرقها - فيما أعلم - طارق في اللغة العربية ، لا عن « عمر بن أبي ربيعة » ولا عن سواء . تلك هي النقطة التي يعرض فيها العقاد لبحث عوامل الاتصال بين « عمر » وبين الأنثيات اللواتي كان يناوشهن بالغزل والحديث . فيقول :

« وربما رشحه للسبق في هذه الصناعة جانب أنثوي في طبعه يظهر للقارىء من أبياته الكثيرة التي تم من ولع بكلمات النساء ، واستمتاع بروايتها والابداء والاعادة فيها ، مما لا يستمرئه الرجل الصارم الرجولة . وأدل من ولعه بكلمات النساء على الجانب الأنثوي في طبعه أنه كان يشبههن في تدليل نفسه وإظهار التمتع لطالباته ...

« ولعل جانب الأنوثة فيه لا يظهر من شيء كما يظهر من تدليل اسمه بين تلقيب وكناية وتسمية كما يعهد في أحاديث النساء ؛ فهو تارة أبو الخطاب ، وتارة المغيري ، وتارة عمر الذي لا يخفى كما لا يخفى القمر ، وأشبه هذه الأنثويات التي يقاربها المرأة في المزاج ويسايرها في الحديث ...



« إنما تأتي خبرة ظرفاء المجالس من تقارب الاحساس بين المرأة وبين هذه الطائفة من اللاهين والمغزلين ، فهم يحسون كما تحس أو على نحو قريب مما تحس وهم يشبهونها بعض الشبه فيصدقون في الحكاية عنها ، والتحدث بخوالج نفسها . وفرق بعيد بين هذا وبين الرجل الذي يعلم طبع المرأة وهو يخالفها في طبعها . ويستجيش ضمائرهما ، لأن هذه الضمائر تجاوبه مجاوبة الأتقى للذكر ، فيعرف من

مجاوبتها كيف تضطرب نفسها وتقلب هواجسها وخواطرها . هذا يرى أثر الرجل في طبع المرأة فيعرفه ، وذلك يعرف ما في طبعها لأن الطبعين غير مختلفين في جملة الشعور » الخ .

فهذا كلام جيد ، وكلام قيم ، وكلام يفتح العين والنفس على ملاحظة مفيدة للملاح والسمات في النفوس الانسانية الكثيرة التي تصادفنا في الحياة ، والنفوس الانسانية الكثيرة التي نلقاها في صفحات الكتب ، لنجد في هذه الملاحظة لذة وأنساً وحياة .

وأحب مرة أخرى أن يرجع القارئ هنا إلى الجزء الأول من « حديث الأرباء » ص ٣٩٤ ليجد في هذا الموضوع كلاماً آخر ، تلذ الموازنة بينه وبين هذا الكلام !

وينتهي هذا الفصل بحديث عن الصدق الفني : ما معناه ، وما حدوده ؟ فيين أوضح بيان أنه شيء آخر غير الصدق الخلقى ، وغير الصدق التاريخي ؛ قد يلتقى بهما ، وقد ينحرف عنها وأنه في صميمه هو صدق الحكاية عن المزاج الخاص الذي لا يتوب عنه صاحبه . ولا يملك الانحراف عنه ، ولو تاب عن دفعاته وملابساته الواقعية في عالم الحياة .

وفي هذا الفصل يلتقي العقاد والدكتور طه في بعض المواضع ، وإن سار كل منهما على طريقته وطبيعته في النظر إلى الأشياء ، وفي الحديث عن هذه الأشياء .

ثم ينشئ فصلاً عن « صناعة عمر بن أبي ربيعة » فنعلم منه أن عمر كان إماماً في « طريقته » ، ولكنه لم يكن إماماً في « صناعته » . فهو يمثل الطريقة أكمل تمثيل ، وإن لم يساعفه حسن الأداء وكمال الأداة . « فالأكثر من شعره يبدو عليه الجهد والاعياء في تقييم البيت والوصول به إلى القافية » وليس هو من فحول الصناعة الذين « ربما كثرت الرديء في أشعارهم ، وأربى على الجيد في معظم الأحيان ، ولكن الاتيان بالرديء غير الاعياء الذي يكشف مدى الطاقة ، وينم عن الفاقة » .

وبمثل هذه النصاعة يمضي إلى نهاية الكتاب ؛ فيفرق بين القصة والحوار القصصي الذي عرف به عمر ؛ ويلقي أشعة أخرى على طبيعة الحب وطبيعة التنزل ، وعلى الصدق الفني والصدق الخلقى والصدق التساريحي . ثم يتحدث عن ذوق « عمر » في جمال المرأة . فاذا هذا كله دراسة من أبرع الدراسات النفسية في إطار فني جميل ، وإذا هي خلاصات من تجارب العقاد الشخصية ، وحياته الفنية .

ثم يعقد فصلاً لنوادير عمر وأخباره ، وفصلاً لختارات من شعره ؛ يشترك كلاهما في تلوين صورة الشاعر ، وتوضيح سماتها ، وإطلاق البخور المناسب في جوها ، حتى تكتمل لها جميع عناصر الحياة .



أحب أن يقرأ الناس هذا الكتاب للعقاد وأن يقرؤوا معه « حديث الأربعاء » للدكتور طه حسين بك ، فيجدون فيها طبيعتين وطريقتين :
طبيعته التعمق وطبيعة الاستعراض .
وطريقة التحليل وطريقة التصوير .

وسيرون كلام من هاتين الطبيعتين والطريقتين تلازم صاحبها في كل ما يكتب ، فهي أصيلة في طبيعتها أصالتها في فنها ، وفي نظرة كل منها للحياة (١) .



(١) انظر هذا البحث بالتفصيل في كتاب « المذاهب الفنية المعاصرة » .

محمد علي الكبير

لشفيق غربال

هذا طراز فذ في كتابة « التراجم » ، له أصالته ، وله مميزاته ، وله منهجه الخاص . وقد اشتهر عندنا في السنوات الأخيرة لونا من ألوان الدراسة للشخصيات ، أو طريقتان .

طريقة هيكل في استعراض « السيرة » امتعاضاً تفسيرياً بالوقوف عند كل حادثة ، والفحص عنها ، وتفسيرها ، ودراستها ، واستخلاص بعض النتائج منها . ثم متابعة العرض للحوادث والوقائع على مدى « السيرة » الطويل .

وطريقة العقاد في رسم « الصورة » يبضع لمسات سريعة حاسمة ، ترسم « الشخصية » وتبرز خصائصها ، وتدع « مفتاحها » في يد القارئ ، يستخدمه في تطبيق حوادث السيرة ووقائعها على هدى هذه الملامح والخصائص ، التي رسمتها تلك اللمسات الحاسمة السريعة .

وليست طريقة شفيق غربال واحدة منها . إنما هي طراز وحده ، له خصائصه المستقلة الأصيلة . . . إنه يرسم الشخصية بخصائصها وهي تعمل في ظروفها ومحيطها . وهو لا يجانب الترتيب التاريخي في السيرة ، ولا يتخطاه ليجمع الحوادث ذات الدلالة الواحدة على سمة معينة — كما يصنع العقاد — ولكنه كذلك لا يتقيد بالاستعراض الكامل لحوادث السيرة على طريقة هيكل فهو يختار منها — على الترتيب التاريخي — ما يصور شخصية البطل وظروف محيطه ، وطريقة عمله في هذا المحيط . وهذا الطراز هو أقرب تلك الطرائق الثلاث إلى اصطلاح : « الترجمة » . فما يكتبه هيكل هو « سيرة » ، وما يكتبه العقاد هو « صورة » ،

وما كتبه شفيق غربال هو « ترجمة » وهذه الكلمات تدل على أقصى ما تدل عليه العنوانات الثلاثة .



والعمل الذي قام به المؤلف في هذه « الترجمة » يتلخص في المعالم الآتية :

١ — حدد الظروف التي واجهها محمد علي ، ورسم المحيط الذي عمل فيه ، بطريقة هادئة رتيبة منسقة ، فعرّف بالحالة الدولية واتجاهات السياسة العالمية في كل مرحلة من مراحل عمله ، وحدد علاقاته بهذه الاتجاهات . ورسم صورة ناطقة لحالة مصر من جميع الوجوه وحالة الدولة العثمانية وحالة العالم الاسلامي في كل من هذه المراحل ، وبين آثارها في خطة محمد علي وتصرفاته .

٢ — صور طريقة محمد علي في العمل والتفكير ، وطرائق معاصريه من السلاطين ، والعلماء والساسة والأمراء والعسكريين في تركيا ومصر . ورسم الصراع بين طرق التفكير والعمل المختلفة ، وآثار هذا الصراع في خطة محمد علي ومشروعاته ...

٣ — وازن بين موقف محمد علي وأهدافه ، والمواقف الماثلة له في تاريخ بعض الأبطال في بعض دول البحر الأبيض المتوسط .

٤ — رسم اتجاهات محمد علي وأهدافه ، وزاد فأبرزها في صورة فلسفة عامة له منذ أيامه الأولى في الحكم ، تنبع منها وتعود إليها كل مشروعاته وخطواته (ونحن نخالف المؤلف في هذا الفرض . ولكن هذا لا يمنعنا من التنبؤ به بقيمة الطريقة من حيث المبدأ العام)

٥ — حدد في النهاية مدى ما طمح إليه محمد علي ومدى ما حققه من أهدافه مع شرح الظروف والعوامل والأغلاط التي صاحبت ذلك كله . واستعرض إصلاحاته الاقتصادية والعلمية والعمرانية ، وحدد آثارها في حياة مصر من جميع الوجوه .

٦ - صور - إلى حد ما - « شخصية » محمد علي وأخلاقه . ولكنه هنا أخفى بعض نوازعه البشرية قلقل من وضوح الصورة « الانسانية » .

وفي خلال هذا العمل لمس الكثير من موضوعاته لمسات هادئة ولكنها معبرة ، ووصل فيها إلى نتائج قيمة يسترعي إليها الفكر والنفس ، ويصل إليها القارئ في هواة ورفق . وعندما كان المؤلف يعرض لبعض المآخذ كنت تلمح الباقية في العرض والاشارة . كما تلمح الميل إلى التسامح والرفق في المؤاخذه والتعبير ، والتماس وجه العذر حين تتعذر البراءة ! ... وتلك كلها سمات المؤلف نفسه ، يدركها كل من خالطه رئيساً أو زميلاً أو صديقاً .

ولكن هذه السمة الهادئة السمحة تبلغ في بعض الأحيان حـد المبالغة في التبرئة أو التماس العذر في مواضع قد تحتاج إلى غير هذه السهاحة الرفيعة ، وفاء بحق التاريخ الذي يجب أن يكون قاسياً صريحاً في بعض الأحيان . وتصويراً لحقائق النفس البشرية بما فيها من ضعف وأخطاء



ونضرب بعض الأمثلة لتوفيقات الحيدة في تلك الترجمة :

يبدأ المؤلف بتحديد معنى كلمة « إسلامي » فينتهي فيها إلى رأي مفيد في مجال التأريخ من وجهة الاصطلاحات والتقسيمات العلمية . ولكنه مفيد أكثر من النواحي السياسية والدينية والوجدانية جميعاً . ذلك حيث يقول .

« مما ذاع بيننا نقلاً عن المصطلح الفرنجي تقييد استعمال الكلمة : « إسلامي » فكما أن العلماء الأوروبيين لا يستخدمون في دراساتهم التاريخية الوصف : « نصراني » إلا على الأزمنة السابقة للعصور الحديثة والمعاصرة ، أولاً يطلقونه إلا على ما يتصل بالعقائد ، فانا أيضاً أخذنا عنهم تحديد طور « إسلامي » داخل أطوار غو الأمم الاسلامية . هذا الاستعمال الفرنجي له ما يبرره عندهم ، هو نتيجة الفصل بين ما سموه السياسة ، وما سموه الدين . أما عندنا ، فما وجه تبريره ؛

وما مقياس « الاسلامية » ؟ أهو وقوع الشيء في عصر سابق للقرن الثالث عشر أو الرابع عشر الهجري مثلاً ؟ أو أن المؤثر الفلاني في حياة المسلمين كان مصدره أوربياً معاصراً ؟ إنا نعلم جميعاً أن الحضارة الاسلامية التاريخية كانت مزيجاً من عناصر متباينة ، شرقية وغربية ؛ فليس من سبب معقول لاستبعاد الوصف : « إسلامي » عن الحياة الفكرية للمسلمين في دور تأثرها بفلسفة ديكارت أو مابنسر ، بينما لا نجردها من هذا الوصف في دور تأثرها بفلسفة أفلاطون أو أرسطائيس ؛ مثل ذلك يقال عن الحكومة الاسلامية ، لا تمنعنا تأثرها بنظم الساسانيين أو الروم من أن نحفظ لها باسلاميتها ، بينما نزع عنها ذلك عندما يكون التأثير — كما هو حالنا الآن — مصدره الثورة الفرنسية أو البرلمانية الانجليزية . والواقع أننا لا نستطيع بحال أن نعتبر الحضارة الاسلامية أمراً طواه الزمان ، كما طوى حضارة الفراعنة طياً تاماً ، أو أن التطور الاسلامي قد وقف عند حد معين ، بل — على العكس — نعتبره مستمرا متصل الأدوار . ويحق لنا — على هذا الأساس — أن نحاول الترجمة لمحمد علي ، على الرغم من أنه عاش في القرن الثالث عشر الهجري ، وعلى الرغم من أنه ولي وجهه صوب الحضارة الأوربية ، علماً من « أعلام الاسلام » .

هذا المنطق الهاديء الواضح السليم لا يفيدنا فقط في موضعه التاريخي . بل يفيدنا كذلك في تقرير أن الاسلام — والنظام الاسلامي كذلك — لا يفرق بين السلطة الزمنية والسلطة الدينية ؛ ولا يجعل الدين بمنزل عن الحياة في جميع ملاساتها على مدى التاريخ ؛ وإذا كان قد حدث في تطور الحضارة الأوربية أن جاء عصر وقعت الجفوة فيه بين الكنيسة ورجال الحكم من جهة ، وبينها وبين رجال العلم من جهة أخرى ، فاضطر هؤلاء وهؤلاء أن يتخلصوا من نفوذ الكنيسة بحصره وحصر الدين معه في دائرة « الأحوال الشخصية » وأن تصبح المثل العملية في حياتهم الواقعة شيئاً ، والمثل الدينية في وجدانهم شيئاً آخر ، ولا صلة بين هذه المثل وتلك ، على نحو ما نرى في ذلك الصراع المادي العنيف بين الفرد والفرد ، وبين الأمة والأمة . ذلك الصراع العاري من مثل الرحمة الدينية ،

والساحة الوجدانية ... فإن هذه الجفوة لم تقع بين الحياة الإسلامية والمثل الدينية ، وإبراز هذه الحقيقة كفيل بأن يؤثر في اتجاهاتنا العامة ، وأن يقفنا على الفوارق الأساسية بين حياتنا ومثنا وحياة الأوربيين ومثلم . فهم يعانون صراعاً بين الواقع العملي والمثل الديني بسبب الجفوة في عصر من عصور التاريخ بين رجال الدين ورجال الحكم والعلم . ونحن في نجوة من هذا الصراع بسبب تطورنا التاريخي « وبسبب روح ديننا الإسلامي . وعلم هذه الحقيقة مفيد لنا في هذه الفترة بالذات ، ليردنا إلى أنفسنا وإلى تاريخنا وديننا بلا عزلة مع ذلك عن العالم . فهذه العزلة لم تكن واقعة ، إلا في فترات الضعف ، والاتزواء ، والركود في تاريخنا الطويل .



ويتحدث عن أثر تحول طرق التجارة الكبرى إلى طريق رأس الرجاء الصالح ، وأثر استيلاء العثمانيين على العالم العربي فيقول :

« والأمران لهما أسوأ الآثار في الأقطار العربية وأهلها . فالأول أدى إلى نقصان الموارد . وأسوأ من هذا : أدى إلى ضيق الأفق (وهو شر من ضيق ذات اليد) إلى اعتزال الغير ، إلى الركود . أما الثاني ، فإن أهل مصر ومائر العرب لم يجدوا في الملك العثماني ما يعوضهم عما فاتهم : السلطان المستقل والمساهمة في الحياة الاقتصادية العامة . فلم يفتح لهم هذا الملك باباً لأي جديد نظير ما أضافه الفتح العثماني من أعباء إلى أعبائهم السابقة ، وإن شقاء أهل الأقطار العربية بعد ذلك الفتح لا يرجع إلى أن سلاطين الدولة وأمراءها لم يرغبوا رغبة صادقة في إحقاق الحق وفعل الخير وتثبيت العدل . . . إنما يرجع سوء الحال إلى الركود وانعدام الحوافز ، وهما مما اقتضته طبيعة الحكم العثماني » .

ويمثل هذا البيان الهادئ يصف علاقة الحاكمين بالحكومين في أيام المهاليك الأخيرة وأيام الحملة الفرنسية . كما يصف حالة مصر الإدارية ، والمالية ، والعلمية

وعزلتها الفكرية ، يوم أن تسلمها محمد علي . معتمدا على وثائق تاريخية بعضها من « الجبرتي » وهو من معارضي سياسة محمد علي . فتبرز صورة مضحكة من الفوضى والتعقيد في الاجراءات المالية والادارية خاصة . كما تبرز صورة للعقيلة السائدة بين العلماء ورجال الحكم في هذه الفترة يبدو على ضوءها ما قام به محمد علي من الاصلاحات - التي ليس أفلها شأننا إعادة مصر إلى مجرى الحياة العالمية بعد عزلتها وانحسارها - جيلا نغما ، كالذي يقيم البناء الشاخ من الركام في فترة تعد نسبياً من أقصر عهود التاريخ .



وبعد فهناك نظريتان جديدتان في هذا الكتاب تستحقان العرض والمناقشة :

الأولى : نظرية عامة عن « جبرية التاريخ » وليس الأستاذ شفيق غربال هو مبتدعها ، ولكنه أدخلها في حسابه وهو يفرض خطة كاملة للفرنسيين في مصر لو طالت فترة احتلالهم لها ، ولم تجد من المقاومات ما لاقته في الميدان الحربي والسياسي واقد رسم من خلال أربع صفحات من كتابه من ص ١٧ إلى ص ٢٠ برنامجاً كاملاً للحكم الفرنسي في مصر لو امتدت به الأيام ، وذلك ليوازن بين هذا الاتجاه واتجاه محمد علي الذي وقع فعلاً فيما بعد . وهو يقول :

« وقد سجل التاريخ تحقيق الكثير من هذا على يد محمد علي وخلفائه ، مما يدل على أن الكثير من خطط الحكومات إنما هو بمأمله الواقع الجغرافي ، ويكرره التاريخ في أدواره المتباعدة » .

ولقد احتاط الأستاذ المؤلف في تقريره لهذه ، فقال : « إن الكثير من خطط الحكومات » ولم يقل : كل خطط الحكومات . لأنه لا بد من إقامة وزن للجوافز الشخصية ، ولعمل الأفراد الممتازين . وإلا عدنا - من طريق آخر - إلى نظرية التفسير المادي للتاريخ على إطلاقها . وبإثبات الأستاذ المؤلف لهذه النظرية وتحفظه في إيرادها ، يبلغ حجة القول ، ويقف عند حدود القصد والاعتدال .

وإذا كان لنا ما نلاحظه هنا ، فهو حسن ظنه بالادارة الفرنسية وبالمبادئ الفرنسية حين تطبق في المستعمرات . فمبادئ الثورة الفرنسية لم يدهسا ظل في الشمال الافريقي طوال الحكم الفرنسي . فلا ضرورة لأن نفترض أنها أو بعضها كانت ستطبق في حكم مصر . ولا بد أن سياسة أقصى وأشنع من التي افترضها المؤلف الفاضل كانت ستصيب المصريين !

وبهذه المناسبة نذكر أن حسن الظن هذرافق الأستاذ المؤلف في تصويره لحقيقة البواعث في تصرفات الانجليز أيضاً . فهو حسن ظن عام ، بأقوام ثبت لنا في الشرق العربي أنهم لا يستحقون منا إحسان الظن بنواياهم ، بل ثبت لنا أن ضميرهم السياسي متعفن في كثير من المواقف .

ففي ص ٢٧ من الكتاب حديث عن موقف السلطات الانجليزية من الأمراء المماليك بعد إخراج الفرنسيين من مصر : « وقد تدخلت تلك السلطات وأرغمت ممثلي السلطان على إطلاق سراح الأمراء . وكان تدخلها لأسباب : أحدها : الاشمئزاز من عنصري الكيد والغرر اللذين قام عليهما القبض على الأمراء ، وثانيها : الاعتقاد الراسخ بأن القوات العثمانية سواء منها الآتية من الولايات الآسيوية ، أو الآتية من الولايات الأوربية لا تصلح لشيء ما ، بل إن عدمها خير من وجودها فإما هي إلا شرادم من النهاين الهمج . وأن الدفاع عن مصر إذا ما حاول بونابرت إعادة الكرة عليها يقتضي إعادة الأمراء - وقد أعجب القواد الانجليز مظهرهم وفروسياتهم - إلى ما كانوا عليه . وثالثها : وعد سبق أن أعطاه القائد الانجليز في أثناء الأعمال الحربية ضد الجيش الفرنسي للأمراء بأن انضمامهم للحليفتين انجلترا والدولة لن يضيرهم في شيء ، بل على العكس يضمن لهم حقوقهم بعد الانتهاء من الحرب . وقد توهم الانجليز إذ ذاك أن نظام الأمراء وقواتهم الخاصة عنصر أصيل في الحكومة المصرية ، وما دروا أنه ليس من جوهرها في شيء » .

وهكذا يبدو من هذه الأسباب كلها براءة القصد وسلامة الطوية في موقف الانجليز . وفي اعتقادي أن التجارب التالية كانت خليفة بأن تبرز عنصرا آخر

غير هذه العناصر البريئة . فالأمراء المليك هم أعداء الدولة ، كإهم أعداء الفرنسيين ، فإذا ضمن الانجليز صداقتهم ، فذلك متكاملاً لهم في مصر عند اللزوم . وموقفهم من محمد بك الألاني بعد حكم محمد علي يشي بهذه النية .

وأحسب أن واجب المؤرخ المصري أن يبرز مثل هذه العناصر في السياسة الانجليزية ، ما دام إبرازها ليس تعسفاً أو اتهاماً لا دليل عليه . فنحن أحوج ما نكون — كلما واثنا الحقائق التاريخية — أن نكشف عن سوء النية في هؤلاء المستعمرين ، وسوء القصد ، وتعفن الضمير . في حاجة إلى هذا كله من ناحيتين : الأولى : تقرير الحقائق لنتفهم بها في جهادنا الوطني . والثانية : أن نسترد ثقتنا بأنفسنا ؛ فلانحس بالصغر والقصر حين نقيس قامة هؤلاء الأوربيين . وبخاصة من الناحية الأخلاقية النفسية ، التي تبدو زرية هابطة في تصرفات السياسة الاستعمارية !



ونرجع للنظرية الثانية الجديدة للأستاذ المؤلف في هذا الكتاب .

إنه يفترض — مع الجزم والتوكيد في مواضع شتى من الكتاب — أن محمد علي رسم لنفسه منذ الأيام الأولى سياسة ثابتة هي : « إحياء العالم العثماني » وأنه عاش في كل أطوار حياته عثمانياً مسلماً . وعن هذه الخطة النهائية المبشورة في ذهنه من أول يوم ، نشأت جميع خطته داخل مصر وخارجها : في حروبها وفتوحاته ، وفي تدبيراته ومشروعاته . وهو ينكر بشدة وتهمك أن يكون للأغراض القريبة والأهداف الخلية أثر في توجيه سياسته . فلم يكن هدفه — ولو في فترة معينة — هو مجرد إحياء مصر وتقويتها وضم ما جاورها من المقاطعات والامارات إليها ، توكيداً للقوة والحياة فيها . بل إنه منذ اليوم الأول قصد أن تكون مصر مركزاً أو نقطة وثوب لتحقيق الحلم الكبير وهو : إحياء العالم العثماني . وفي ذلك يقول :

« مشروع إحياء العالم العثماني ، رسمه محمد علي منذ الأيام الأولى ، وسار في تنفيذه بخطى ثابتة متتدة ، رسمه حاضر في ذهنه ، وإن خفي على معاصريه ومؤرخيه ، وسميه إلى تحقيقه متواصل ، وإن بدا أحياناً في لغة الكلام أو لغة الفعل منحرفاً عنه إلى هدف آخر . ولم يكن ذلك الانحراف الظاهري إلا أسلوب السياسي الحاذق يعدل المظهر ليكسب الجوهر ، أو القائد الماهر يولي وجهه وجهة أخرى في حركة التفاف توصله إلى غرضه الأصلي والسر في خفاء المشروع على معاصري محمد علي الأوروبيين ومؤرخيه المحدثين يرجع إلى أن القاعدة التي اتخذها محمد علي أساساً لعمله (وهي مصر) عظيمة في حد ذاتها ، يصح جداً أن تكون ملكاً قائماً بنفسه ولنفسه »

« فالرجل - كما كان - لم يكن جماع باشوات ، بل كان رجلاً عبقرياً نشأ في عالم ذي موقع فذ ، وسمت همته لأن يعيد لذلك العالم حيويته ومكانته وسيرته ، موقفاً بين غايته وحاضره ، ملائماً بين حاجاته وحاجات الإنسانية جمعاء . ورأت أوروبا المعاصرة أن مصالحها تقتضي بقاء ذلك العالم على حاله . (وإن اختلفت في الجزئيات) فكان تألبها على إفساد المشروع وفشله » .

وفي موضع آخر يقول :

« وإنا بهذا التصور للخطة الحمديدية العلوية ندلل كل الصعوبات التي تعترضنا في فهم أعماله ، ونستغني عن « اختراع » تفسيرات لها . فلا نحتاج عندما نتكلم على شرح حملته في بلاد العرب أو لإخماده الثورة اليونانية ، أو فتوحه في السودان ، إلى أن نقول : إنه لم يستطع عصيان أمر السلطان إذ ذاك فلم يسمعه إلا الرضوخ ، أو أنه أحب أن يتخلص من هذه الجماعة أو تلك من العسكر ، أو أحب أن يجد ذهباً ... هذا كله وأمثاله موضعه تاريخ « الدلايات والبايات والباشويات والزعامات » لا تاريخ محمد علي . فهو يقضي على البغاة أو الثائرين ، لأنه يعمل على إحياء العالم العثماني . ولأن الإحياء خطته هو ، والعمل عمله هو . ولا نحتاج عندما نتكلم على حروبه مع حكومة السلطان إلى البحث فيما وعد به السلطان ولم ينجزه ، أو إلى

الفصل فيما بينه وبين والي عكا من خصام ، بل يرتفع بالبحث إلى مرتبة أرقى فنقول:
أتعذر على محمد علي أم لم يتعذر المضي في عمله بلا إرغام للحكومة السلطان على التسليم
له بحرية العمل ؟ وهكذا تتصور الأمر .

قرأت هذه النظرية الجديدة . فرأيتها تقوم على مجرد فرض افترضه الأستاذ
الكبير ، غير مؤيد بأي مستند تاريخي ، لا من أقوال محمد علي ولا من أقوال أحد
من معاصريه ، ولا بأية وثيقة يعتمد عليها في تحقيق هذه القضية الكبيرة . ولست
أنكر أن هذا « الفرض » قد يفسر لنا جملة أعمال محمد علي وفتوحاته ، بحيث لا يضطر
إلى إسناد كل عمل إلى أسباب خاصة به . وهذه هي الطريقة التي يستخدمها العلماء
في تفسير الظواهر الكونية ، وصحة كل فرض تقوم على مقدار صلاحيته لتفسير
أكبر عدد من الظواهر . ولكنني أشفق من استخدام هذه الطريقة في الظواهر
النفسية والأحداث التاريخية . لأن الظواهر الكونية أشياء جامدة يحكمها قانون
واحد . أما الظواهر النفسية فقد يكون من التعسف أن نردها إلى مثل هذا
القانون الشامل . فالفرض هنا ليس أسلم الطرق إلى الحقيقة ، ومن الخير أن نعامل
النفس الانسانية معاملة أكثر مرونة ، وألا نجزم بأن دافعا واحدا هو الذي يسوقها
إلى كل ما تترك وما تدع ، منها تكن ضخامة هذا العامل . فلا بد أن نحسب حسابا
للنزعات النفسية الصغيرة الدقيقة المتجددة غير الجامدة ولا الدائمة . تلك النزعات
التي هي من خصائص « النفس البشرية »

وأحسب أننا قد نكون أقرب إلى الصواب لو قلنا : إن مطامح محمد علي كانت
ترتقي كلما خطا خطوة . والطبعي أن يطلب في أول عهده مجرد الاستقرار في
مصر ، فلا يعزل بعد فترة وجيزة كما كان حال الباشوات قبله ، وأن يعمل لهذا
الاستقرار ، فيتخلص من منائيه ، وينظم الإدارة ، ويبدأ في مشروعات عمرانية
ومالية وعلمية . حتى إذا دانت له مصر طمع إلى إحياء البحار العربية — كما يذكر
الأستاذ المؤلف — فإذا تهيات له حملة الحجاز بادر إليها ، ثم أعقبها بحملات السودان
لعلاقتها بشواطئ البحر الأحمر لا بمنابع النيل (كما يقرر المؤلف حقاً) ثم ...

ثم .. وهكذا حتى ارتقى مطمحاه أخيراً إلى هذه الفكرة الضخمة : فكرة إحياء العالم العثماني . أما أن يكون هذا المشروع الضخم وليد الأيام الأولى في خاطره فيبدو فرضاً بعيداً . أو هو على الأقل مخالف — كما يقرر المؤلف الكبير — لاقوال المعاصرين لمحمد علي ولؤرخيه الحديثين على السواء ، فهو في حاجة إلى إثبات ، والمستندات والوثائق تنقصه . وعلى هذا يبقى مجرد فرض لا يحتمل الجزم والتوكيد ، وبما أن هذه النظرية هي قوام الكتاب وقاعدته الأساسية ، فلقد كانت من الضروري تدعيمها بالوثائق التاريخية ، لكي لا تبقى هكذا مجرد فرض لا يحتمل الجزم والتوكيد .

وهذا لا ينفي أن محمد علي « عاش ومات عثمانياً مسلماً » فالواقع أن ميوله النفسية كانت كذلك ، فاختار « رجال الصفوة » الذين يهتفهم للحكم والادارة من الأتراك أو المتكاملين التركية ، ووزع الأراضي عليهم وعلى أمثالهم — كما قرر المؤلف — وظل على ولائه للدولة إلى اللحظة الأخيرة ، حتى بعد حروبه مع السلطان . ولكن هذا شيء ، وتبلور ذلك المشروع الضخم شيء آخر .

ولعل الأسم أن نفرض أن حوافز محمد علي الأولى كانت في البداية حصوله على الضمانات ببقاء هذا الملك الذي رآه جديراً بالتعب فيه . ثم طمح وطمح حسب الظروف . فلما تحطمت مطامحه عاد إلى مطلبه الأول : الضمانات . وفي هذا يقول الأستاذ المؤلف بحث في ص ١٤٧ :

« كانت تملؤه الحسرة ويتقطع فؤاده أسيء كلما تقدمت به السن ، وكلما خطر أمام عينيه شبح الزوال ؛ زوال ماذا ؟ زوال دور الصناعة والأساطيل والمصانع والمعاهد والترع والجسور والقطار . زوال كل ما أنشأه هو وشعبه بمرق الجبين بل بمرق الدم . أيستطيع أن يسمح بانتقال هذا التراث لباشا من باشوات السلطنة يبدده ويخربه كعادة الباشوات ؟ لا بد من الضمانات ضد الزوال لا بد من الحركة » ...

وهذا التعليل صحيح .

واخيراً فأنني ألح في الكتاب ميلاً إلى إعطاء محمد علي أكثر مما له في بعض الأحيان ، وفي تبرئته أو الاعتذار له عن أخطائه في بعض الأحيان ، ولعل منشأ هذا أن شخصية محمد علي قد استولت على إعجاب المؤلف بقوة ، فاستغرق فيها ولم يقف بنجوة من سحرها ليبرز حسناتها وأخطاءها ، فترسم صورتها « البشرية » كاملة

وأضرب على ذلك بعض الأمثال .

أول ما لفت نظري هو التبرئة الكاملة لمحمد علي من حادثة القلعة ومقتل أمراء المماليك . ووضع وزرها كله على عاتق الألبانيين :

« فاستمر الألبانيون في نهبهم وتدميرهم وتقاتلهم وقتلهم ، وأسوأ من ذلك أن زعماءهم هم الذين دبروا الغدر بالأمراء المصريين فلطخوا يديه - وهو الرجل الذي يمقت المذابح ويستنكر الوحشية والقسوة في كل مظاهرها - بدمائهم في مذبح القلعة في سنة ١٨١١ ، ولما كان محمد علي أكبر من أن يحمّل غيره مسؤولية عمل تم بموافقته ، فقد التزم السكوت ولم يشر إلى أصل الغدر وحقيقته ، إن هذا الغدر كان الشرط الأساسي لقبول الزعماء الألبانيين السفر لمحاربة الوهابيين في بلاد العرب ... الخ » .

فهل كان محمد علي كارهاً إذن لهذه الحادثة في حينها ؟ نعم إنه كان فيما بعد يكره ذكرها كما قال هو : « أنا لا أحب تلك الفترة من حياتي » ولكن كراهيتها فيما بعد شيء ، واتفاقها مع برنامجه أو اضطارره إليها بسبب هذا البرنامج شيء آخر . والجواب على السؤال الآتي هو الذي يحدد الموقف ويكشف الحقيقة : أكان بقاء المماليك مما ييسر لمحمد علي أن يسير في برنامجه ، ويثبت في مصر ملكه الذي أرادته ؟ إن أقصى ما نستطيع اقتراضه أن عرض رؤساء الألبانيين كان يتفق مع برنامج محمد علي فوافق عليه - ربما مضطراً - ليصيب عصفورين بحجر . أما إظهاره المضطر للمجرد الاستجابة للألبانيين ، فأحسبه شدة رغبة في التبرئة لا دليل عليه إلا مجرد الافتراض .

وكذلك في تحليل الجفوة بين محمد علي والعلماء . يعلل الأستاذ المؤلف هذه الجفوة بأن العلماء كانوا أحد رجلين : رجل مخلص كالجبرتي ؛ ولكنه منغل لا يرى لنفسه أن من حقه التدخل في شؤون السياسة العليا يقول : « إني رجل علم ودين وللدنيا رجالها » ، وفريق آخر مسّ التنظيم أرزاقهم التي كانوا لها غاصبين . ومن هنا كانت نعمتهم على محمد علي فلم يعبا بهم شيئاً وشتت شملهم وفض إجماعهم .

ولكن هذا لا يعلل جميع الحالات . ولا يشمل حالة كحالة السيد عمر مكرم نقيب الأشراف ، ذلك الزعيم الديني السياسي الكبير ، الذي نصب محمد علي والياً في مايو سنة ١٨٠٥ ، ولم يمض إلا القليل حتى تعرض لنقمة محمد علي العنيفة ... ومثل هذه الحالات يجب أن تذكر في معرض التاريخ .

ويعلق المؤلف على انتخاب محمد علي والياً فيقول :

« وهكذا بلغ محمد علي باشوية مصر ، ولا جديد في هذه القصة ، فإن مقدماتها ووقائعها تكاد تكون سنوية في تاريخ مصر منذ الفتح العثماني ، والجديد تماماً هو أن الذي تولى الباشوية كان محمد علي ولم يكن غيره . هذا وحده هو وجه الأهمية في الأمر كله » .

ومن الانصاف ألا يقال : « إن هذا » وحده « هو وجه الأهمية في الأمر كله » . فهناك جديد آخر له أهميته البالغة ، وهو حادث فذ في تاريخ الباشوية . ذلك الجديد هو أن الشعب هو الذي اختار محمد علي بزعامة السيد عمر مكرم . هذا الشعب الذي كان من قبل راكداً منزوياً لا علاقة له بشؤون « السياسة العليا » كما ذكر المؤلف نفسه . فيقطة هذا الشعب ، وتدخله في « السياسة العليا » وفرض إرادته على هذا النحو هو حادث جديد لا يجوز إغفاله . حادث ذو شأن يستحق التسجيل .

ويتحدث عن حرب الحجاز فيقول :

« وقد احترم محمد علي — بل واستخدم — الجماعات الدينية التي أخذت تكون

وتنشط في وقت بعث الوهاية ، في نشر الاسلام وتمـ نذب حياة الشعب وترقيتها في الأقطار السودانية . ولكن الوهاية وخططها في عصره كانت مما لا يحتمل . وما جرى من نهب مزارات الشيعة بالعراق والروضة النبوية بالمدينة ، والاعتداء على الآمنين في الجزيرة وفي العراق والشام وفي البحار العربية ، مما لا يمكن التجاوز عنه ، فلا مناص من الحرب » .

وأحسب أن تحليل هذه الحرب بأسبابها السياسية كان أسلم . أما حين يعرض للبحث موقف الوهايين في هذه الفترة وموقف من يحاربهم . فإني أحسب الحق يكون في جانب الوهايين . لقد قاموا يكافحون نكسة وثنية كاملة في الاسلام . والذي يقرأ ما كتبه « ابن غنام » في كتابه « روضة الأفكار والأفهام » وما كتبه الشيخ « عثمان بن بشر » في كتابه « تاريخ نجد » عن هذه النكسة التي حطمت قواعد الاسلام في بلاد العرب ، لا بد أن يجد نفسه في صف الوهاية مهما قست وسائلها في ذلك الحين .

وأيسر نتائج هزيمة الوهايين إذ ذاك أنها أخرت نهضة دينية إصلاحية — ربما شملت العالم العربي — أكثر من قرن من الزمان . شأنها في ذلك شأن مقاومة الحركة المهدية في السودان في أيام الانجليز . فيكفي إذن أن نعتذر لنشل هذه الحملات بالمقتضيات السياسية . وأن نسكت على الأقل عن المقتضيات الدينية لأنها لا تسعف في هذا المضمار

على أن للأستاذ المؤلف طريقته البقية في توجيه النقد كما جاء في صفحة ١٥٦ وهو يعرض لاتخاذ محمد علي موقف الانتظار في الموقف الأخير . فلا يقبل ماعرضته عليه الدول ليكف عن حرب الدولة ، ولا يهجم الهجوم الأخيرة كما كان يرى ابنه البطل إبراهيم . فيقول :

« كان الأولى بمحمد علي إما أن يقبل عرض الدول الأول (مصر وراثية وجنوبي الشام مدة حياته) أو يتخذ خطة الهجوم — قبل تأهب الدول للعمل المشترك — على قاعدة السلطنة : القسطنطينية . لو فعل ذلك لأصبح في موقف

لا تسهل زحزحته عنه . فهو بهذا يفتح باب المسألة الشرقية على مصراعيه . وهذا الفتح التام يصدع أي جبهة أوربية مهما بلغ من اتحادها . أما خطة المقاومة السلبية فكانت فيها بذور الهزيمة . والنقد سهل من بعيد وأجل منه أن نبعث على البعد بتحية إعجاب وعطف ، للشيخ الذي صمد للمحنة مرفوع الرأس ، يستعد للوقفة الأخيرة ... »

والواقع أن البطل إبراهيم باشا بدا في هذا الموقف أشد نفاذاً من والده . وربما كان للسن حكما في ذلك الحين . ولو سارت الأمور كما أراها إبراهيم لتغير وجه التاريخ . على أنه بدا في مواقف كثيرة أن مقدرة محمد علي الإدارية التنظيمية لا تدانيها قدرته في المعترك السياسي الدولي . وإلا لادرك من قريب أن الدول فرنسا في بعض المواقف ، ولأخذ طريقاً آخر في مصادماته مع الدولة . وفي موقعة المورة على السواء .

وبعد فاني أتمثل بقول الأستاذ المؤلف عن ثورات المصريين على الفرنسيين : « والتاريخ الصحيح لا يجد في الفتن الشعبية بالقاهرة والأقاليم إلا باعثاً إيجابياً واحداً : هو العودة لما ألفه الناس . إن مصر أكرم على بنينا من أن يلبتمسوا سنداً لحقوقها في « الدفاتر القديمة » .

أتمثل بهذه الجملة الأخيرة في موقفنا من محمد علي الكبير فأقول : إن محمد علي لأكبر من أن نلتمس له الأعذار في أخطائه ، وأن نعطيهِ أكثر من حقه في بعض المواقف . وإن له شهادة حاضرة في التاريخ هي ذلك الملك الذي أسسه . وهي كافية وحدها أن تسلكه — بكل حسناته وسيئاته — في سلك المنشئين البناء . وإننا حين نصوره بكل حسناته وكل أخطائه ، لا زبدي على أن نكشف عن « العنصر الانساني » فيه . بأجلى وأفضل مما نصوره مبرءاً من كل النوازع البشرية ومن السقطات والأخطاء والأهواء .

من شعراء المجون

١ - بشار : للمازني

٢ - أبونواس : لعبد الرحمن صدقي

٣ - أبونواس : لعبد الحليم عباس

في شهر واحد ظهر كتابان عن أبي نواس . أحدهما للأستاذ عبد الرحمن صدقي في « سلسلة أعلام الاسلام » والآخر للأستاذ عبد الحليم عباس « من شرق الأردن » في « سلسلة اقرأ » وظهور من قبلهما كتاب عن « بشار » للأستاذ المازني .

ولحسن الحظ كانت الدراستان المتحدتان عن أبي نواس مختلفتي الطريقة والاتجاه ، فلم تجيء إحداهما تكراراً للأخرى ، وكانت طريقة الدراسة في بشار كذلك متحدة مع طريقة إحدى هاتين الدراستين ، مختلفة مع الأخرى في النوع ، فكان في ذلك الاختلاف وهذا الاتحاد مجال للنقد والموازنة . لذلك جمعتهما في فصل واحد . وكلا الشاعرين من شعراء المجون .



دراسة الأستاذ صدقي لأبي نواس يمكن أن تسمى « ترجمة حياة » في حين تسمى دراسة الأستاذ المازني لبشار ، ودراسة الأستاذ عبد الحليم عباس لأبي نواس « صورة نفس » فتدل هذه التسمية على أقصى ما تدل عليه الأسماء من الفوارق والحدود .

فصدقي يتبع أبانواس من نشأته إلى منتهاد ، ونسير نحن على خطاه مع الشاعر مرحلة بعد مرحلة ، ونشهد الأحداث تمر به ، والمؤثرات تتوالى على حسه ، والاستجابات تنفعل بها نفسه ، وننتهي إلى حيث ينتهي ، فإذا هو حي يعيش ، وإذا نحن قد عشنا معه معظم أيام حياته ، أو أهم أيام حياته ، وألفناه في بطاء وتؤدة ألفة المعاصر والزميل ، على المدى الطويل .

والمازني وعبد الحليم لا يلتقي كلاهما مع شاعره إلا في فترات ولحات ، ومع هذا يحاولان أن يرسمنا لنا من الشاعر صورة كاملة واضحة بلمسات سريعة تغني عن العشرة الطويلة والألفة المديدة ولا تغفل من سماته النفسية ، وملاحظه الشخصية إلا الذي لا طائل وراءه من التفصيلات والجزئيات .

وأنا أزعم أن هذه الطريقة الثانية أصعب وأعسر — وإن بدت في ظاهرها أسهل وأيسر — وأزعم أنها في حاجة إلى مهارة أكبر ، وبراعة أكثر ، للتجويد فيها وبلوغ غاية مداها ، وأن الزلل فيها أقرب وأوضح من الزلل في الطريقة الأولى وأن ستر مواضع النقص فيها أصعب وأعسر ، والتوسط في الأخذ بهما لا يؤدي إلى شيء ذي قيمة ، فاما عبقرية تستخدم الريشة في سرعة ومهارة ، وإما ظهر التخلف و « باظت » الصورة ، وأقلت من يد المؤلف الزمام . فالغلطة في الطريقة الأولى تغفل غلطة جزئية لا تؤثر في المجموع ، لأنها غلطة في تفسير حادثة . أما الغلطة في الطريقة الثانية فتفسد الصورة كلها ، لأنها غلطة في سمة نفسية ، وفي خاصة شخصية ؛

ولا يعني هذا تفضيل طريقة على طريقة ، ذلك التفضيل المطلق الحاسم ؛ فقيمة كل طريقة موكولة إلى أسلوب استخدامها ، وقيمة كل ريشة رهن اليد التي تمسك بها ، فالعبقرية تأخذ بهذه الريشة أو بتلك ، وتستخدم هذا الطريق أو ذاك ، فتظهر سماتها في كل حالة ، ويبرز طابعها في كل مرة .

إلا أن الذي لا أشك فيه أن الطريقة الأولى آمن وأيسر ، والطريقة الثانية أخون وأعسر ، والزلة هناك قد تستر ، ولكنها هنا لا تستر !



حدثنا الأستاذ المازني عن « نشأة بشار » في نحو خمسين صفحة ، عرفنا فيها أن بشاراً فارسي الأصل عربي الولاء ، وقد كان يستنقل غفر العرب بأصلهم فيحض على خلع الولاء لهم والانتساب إلى « ذي الجلال » ، ويفخر بالفرس عامة عليهم ، وأنه عاصر الدولة الأموية في أخريات أيامها ، والدولة العباسية في أولياتها ، وهجا هذه وتلك أشنع الهجاء ، كما هجا الناس جميعاً ! وأن هذا الهجاء لم يكن عن عداوة كامنة ولا إحنة على العالم ، ولكنه كان سلاحاً لدفع الأذى وجلب النفي فهو طالب لذة ومال . وقد كان مع إقذاع هجائه يخشى الهجاء من غيره ، كما يخشى كل ذي سطوة . ولقد اتهم بالزندقة بسبب طول لسانه لا بسبب فعله ، فالكثيرون كانوا يصنعون ما صنع فلم يلاقوا المصير الذي لاقى ، لأن هجاءه المقذع ، وبخاصة للخليفة المهدي ووزيره يعقوب بن داود ، وغزله الفاحش المؤذي هما عرّضاه للسخط والجلد الذي أودى به في النهاية . ولما كان بشار أعمى فقد تركت هذه الآفة في نفسه مرارة وضيقاً ، وقد كان شديد الحساسية من هذه الجهة ، فجعل يحاول تقوية ضعفه من هذه الناحية بالتخويف والهجاء ؛ وكان في طبعه عرامة وفي جسمه ضلاعة . ومن الالتفاتات الجيدة هنا أن بشاراً يطلب من مصور أن يرسم له على الجمام طيراً جارحاً يروع طيوراً صغيرة ، وقد أبرزها المؤلف إبرازاً له قيمته في الدلالة على طبيعة الشاعر المؤذية !

ثم حدثنا عن بشاره والمرأة في نحو الأربعين صفحة . فقال : إن فقيد حاسة البصر حرم بشاراً الشعور بالجمال الروحي ، وأحال المرأة عنده « أنثى تحيب مطالب الحس الغليظ ، ولا ترتفع إلى مرتبة المرأة التي تغذي الاحساس الرفيع » !

وتحدث في الفصل الثالث عن شعره ، ولا بد لنا هنا أن نتوء بهذا . فقد لاحظنا أن دراسات كثيرة لشعراء شرقيين وغربيين قد ظهرت ، فلم يخصص منها فصل واحد لبيان قيمتهم الفنية وطبيعتهم الشعرية وهذا الفصل ضروري في دراسة كل شاعر ، وهو الفارق بين دراسة الشعراء ودراسة رجال الحرب والسياسة والمال والاصلاح . فكل دراسة لحياة شاعر إنما هي تمهيد لدراسة شعره ، فيجب أن تتوج بهذه الدراسة مها ضاق المجال ، وأيا كانت طبيعة هذه الدراسة . وترك هذا الفصل هو ما أخذناه على دراسة بودلير لصديقي ، والذي نأخذ اليوم على أبي نواس في الدراساتين .

وفي هذا الفصل يقول الأستاذ المازني : « وإذا كان لم يجيء في الهجاء بشيء من البراعات ، فلا عجب . فما كان الهجاء عنده إلا زجراً وتحويهاً وإنذاراً يصد به من يهمون أو يتحفزون للوثوب عليه ، وينهر به من يخوضون فيه » .

وهذا صحيح . ولكنه ليس كل السبب في عدم براءة بشار ... فالذي يصدق على بشار من ناحية اتخاذه الهجاء للزجر والتحويف يصدق على ابن الرومي مثلاً ، ولكن ابن الرومي كان فناناً ، وكانت له ملكة مبدعة في التصوير والتشخيص ، فاستحال هجاؤه ، على ما به من إقذاع « عملاً فنياً موسوماً بالعبقريه » . أما بشار فلم تكن له هذه الموهبة ، لأنه ، كما يقول الأستاذ المازني « ذو طبيعة حيوانية ، ولهذا لم يرتق في شعره قط إلى عليا مراتب الفن » وذلك هو التعليل الأصح فيما نعتقد .

والفصل الأخير كان « خاتمة » وقد رسم فيه صورة سريعة لمصر بشار ، وما يضطرب فيه من فتن شتى سياسية ودينية وفكرية ، كما رسم صورة سريعة لظروف بشار الشخصية وتفاعلها مع البيئة . وفي اعتقادنا أن هذا الفصل القصير هو أروع فصول الكتاب ، وأوفاه في تصوير التفاعلات .

وأخيراً ، لقد أدار الأستاذ المازني الحديث في حياة بشار على فقد بصره ، وعلى ظروف عصره . واتكأ على النقطة الأولى اتكاء شديداً من أول الكتاب

إلى آخره ، وكان موقفاً في هذا الاتكاء ، ولو أن هناك شيئاً من التكرار والاستطراد كان يمكن الاستغناء عنه بلا نقص في الموضوع . على حين كان هناك متسع للحديث عن طبيعة بشار وشعره من جوانب أخرى . فنحن نحسب أن الحديث عن ضخامة جسم بشار وغلظه وعلاقة ذلك بغلظة حسه بالمرأة لم يستوف . وكذلك الحديث عن الفتنة بشعره الغزلي ما سببها ؟ وأي الخصائص في هذا الشعر كانت تثير الفتنة ؟ فهذا جانب لم يمس إلا مساً . وموقف بشار من الفتن السياسية والدينية في العهود المختلفة ، كلها جوانب خصبة ، فيها متسع ، وكانت تزيد في قيمة الكتاب . فإيت الأستاذ قد وفي فيها الحديث !



ونعود إلى أبي نواس بين صاحبيه ، وقد بينا طريقة كل منها في دراسته . ولكن يجب أن يزيد هنا أن بحث الأستاذ صديقي يبدو فيه التقصي والتفصيل وبحث الأستاذ عبد الحليم تبدو فيه الحركة وسرعة اللسات . ومكان الأستاذ صديقي في البحث الأدبي قد تقرر بكتاييه عن بودلير وأبي نواس ، وهو في مقدمة صفوف « الباحثين » من حيث الدقة والتمكن ، وسلامة التنسيق على طريقته : طريقة البحث المتسلسل الريب .

أما الأستاذ « عبد الحليم عباس » فلست أعرف له إلا كتابه هذا . فإن يكن باكورة ، فأنا أثنأ له بمستقبل مشرق ، فالريشة في يده ريشة مصور سريع الحركة ، ولمساته لمسات فنان جيد التنسيق . وهو اليوم في منتصف الطريق إلى القمة التي بلغها أصحاب طريقته القليلين ، ولا ينقصه إلا مزيد من التمكن والدربة وحشد القوة إن كان في الجعبة شيء وراء ما أظهره ، تنضجه السنون !

ويبقى أن هناك بعض الخلافات في الحوادث والتعليلات بين الكاتبين :

فصديقي يثبت حادثة « والبة » مع أبي نواس ، وأثرها في مستقبل حياته ، وعبد الحليم ينفيها . ونحن نميل إلى رأي صديقي ، فكل ما في حياة أبي نواس يثبت تلك الحادثة . وليس في نفيها كبير عناء في البحث . لقد كان يعظم عناؤه لو أن

سيرته بعده لا تتفق مع إفساد « والبة » له ، فأما وهذه الحادثة تتسق مع سيرته فلا ضرورة للجهد في فيها ما لم يتحتم ذلك يبراهين قاطعة وهي ليست هناك .

وصدقي يجعل لحادث « جنان » شأنًا في حياة أبي نواس ونفسه وتصريف خطاه في الحياة ، حتى يجعل نصف الأسباب التي أخرجه من البصرة إلى بغداد ، ودفعته إلى الاغراق في المجون ليتسلى وينسى . وعبد الحليم يلم به الإمامة سريعة ، ويجعل هجرته من البصرة بسبب لمز أهلها له في نسبه . ونحن نغفل إلى جانب صدقي هنا كذلك ، استناداً إلى كثرة ما قال أبو نواس في جنان ، وإلى حرارة ما قال ، حتى يبدو أن هذا القسم من شعره ، هو أحر ما في ديوانه .

وصدقي يثبت شعوية أبي نواس وتماجه ، ويسند هذا إلى انتشار الشعوية إذ ذاك ، وروز العصبية الفارسية الكظيمة ، وعبد الحليم يبنى هذا كله عن أبي نواس ويعال هذا التعاجم من أجل الذي يحب اللذة والمتعة ، فيجدها في الحضارة الفارسية وآثارها ، ويكره الشظف والتمسك حيث يجدها في البيئة العربية وتقاليدها .

ونحن نضم هذه إلى تلك في تحليل زراية أبي نواس على العرب البادية ، وهيامه بالفرس والفارسية . فمعضية أبي نواس وشعوبيته لا تبلغ أن تكون فكرة عامدة واتجاهاً جادا ، ومثله لا ينتظر منه الجسد في شيء ، ولكنها كذلك لا تنفي في ظروف كالتّي عاش فيها ، مع نسب كنسبه يمت إلى الفرس من ناحية أمه ، ونفيسها نفيساً باتاً ، كما صنع الأستاذ عبد الحليم ، فيه كثير من التكلف ، الذي لا ضرورة له .

وكذلك يبرىء عبد الحليم أبا نواس من مهمة الحج لمقابلة « جنان » ، ويشبها صدقي . ولست أفهم السر في تلك التبرئة ، وأنا مع صدقي في تصديقها ، فليس فيها ما يستغرب من ما جن كأبي نواس من جهة ، مع جنونه بجنان من جهة أخرى .

ويحاول عبد الحليم أن يثبت لأبي نواس أسرة وزوجة وولدا ، ويسوق أدلة لا مانع من قبولها ، وإن كانت لا تبلغ بنا درجة اليقين . ولكنها ليست متناهية ولا ضعيفة . وكل ما نلاحظه أنه استأنس بجوار هذه الأدلة بكنية أبي نواس

« أبو علي » في إثبات البنين له ، ولم يجزم . و « أبو علي » هذه كنية اصطلاحية لمن اسمه « الحسن » — اسم أبي نواس — فلا دلالة فيها على وجود ابن اسمه علي ولا مجال للاستئناس بها على العموم .

وهما متفقان تقريباً في وصف مزاجه — كل على طريقته — فهو طالب لذة حسية ومتمعة سهلة ، وفي تحقيق صلتته بالرشيد وصلته بالأميين ، وفي تفصيلات أخرى — وإن اختلفا في عدد مرات سجنه أيام الأميين أي مرة أو مرتين ، ولكل من الفرضين ما يؤيده ، وليس أحدهما بأشد أثراً في حياة الشاعر ، فكلاهما سواء في دلالاته على مجونه ، وضيق الأميين بهذا المجون لأسباب سياسية لا خلقية . ويختلفان في حادثة جلوس أبي نواس قريباً من دور بني نوبخت ، يمر به القواد والكتاب وبنو هاشم لا يتحرك « حتى يقدم بشار فيهم له ويعانقه : صدي يقول : إنها أيام الرشيد ، وعبد الحليم يقول : إنها أيام المأمون . ونحن زجح قول الأخير لمكانة أبي نواس من الأميين .

وما دمنّا قد استطرّدنا إلى الموازنة ، فيجب أن نثبت للأستاذ صدي قوة التمهّيص وشدة التنسيق ، كما لاحظنا ، ولعلّكنّا نثبت في الجانب الآخر براعة اللمسات وسرعة إبراز الملامح . ففي الفصل الأول « بغداد » جمع بين مولد المدينة ومولد شاعرها الذي يمثل روح اللهو فيها « أبي نواس » في لمسات خاطفة فيها شاعرية ورفرفة .

وفي الفصل الثاني « جوار وخور » رسم طرقي اللهو بالمدينة وهما مجالا مجون شاعرهما ، والشذوذ الذي فشا إذ ذاك يجمعهما ، فكأنه وكأنها توأمان في المولد والنشأة ، ثم لم ينس أن يبين أن هذه ليست بغداد في حقيقتها ، فهناك « الناس » أولئك السوقاء الأشقياء الذين يهثثون للمدينة رخاءها ولهوها ، ولا يحسبون منها ، ولا يذكرهم التاريخ بجانبها . إلى آخر هذه اللمسات الشاعرية في بقية الفصول .

للأستاذ صدي التقصي والترتيب والتنسيق ، وللأستاذ عبد الحليم الحرّكة والسرعة والشاعرية . وكلا الجثتين لا يغني عن الآخر ، وكل منهما نواحي النقص ونواحي الكمال .

ابتدأ « وصف القدماء والمحدثين لدمشق » فإذا انتهى هذا الوصف بالترتيب الزمني تحدث عن « سكان دمشق وخصائصهم » حتى إذا انتهى هذا الفصل تحدث عن « الحياة الأدبية والفنية والصناعية » في تدرجها حتى العهد الأخير مع تقسيم هذه « الحياة » إلى أقسام كل منها له بدء ونهاية حسب التدرج التاريخي « فالعلم والأدب » لهما فصل منفرد و « الفنون الجميلة » لهما فصل كذلك ومثلها « صناعات دمشق » و « تجارة دمشق » ثم يفرد المؤلف فصلاً عن « غوطة دمشق » لأن لهذه « الغوطة » شأنًا خاصاً في هتافات الشعراء بنوع خاص !

أما كتاب بغداد فتسير عنواناته على النحو التالي :

« بغداد » ويشمل بحثاً عن معنى الكلمة وتاريخها . « خبر بنائها سبب الاختيار . البدء بالبناء » . ثم « شذرات من سجايا البغداديين وشمالهم » ثم « شذور من أقوال أهل الفضل فيها نظماً وثرًا » . ثم « خلاصة التاريخ السياسي لبغداد » مقسماً إلى ثلاثة أبواب ، لكل باب فصول تمشي مع تمشي الزمن إلى اليوم ثم ، تاريخ عمارة بغداد وبسميه المؤلف « الخطط والآثار » فإذا انتهى من تعدادها وبيان أماكنها تحدث عن « الحياة العقلية » مقسمة إلى « العلوم الشرعية » و « العلوم الكونية » و « العلوم اللسانية » مع فصل كل منها عن الأخرى وتتبع خطواته . ثم إذا انتهى تحدث عن « الشعر والشعراء » في عجلة واختصار .



هو نهج واحد سار عليه المؤلفان ، الاختلاف فيه هو اختلاف الأداء واختلاف المستوى . ولكنه ليس اختلاف النهج ولا اختلاف الطريق .

وهو نهج لا نوافق عليه في الكتابة عن « المدن » في هذا الزمان . وإن لم ننكر ما يفيد منه القارئ العجولان من بعض « المعلومات » .

أقول : « المعلومات » وهي كل ما يضطلع هذا النهج بتقديمه للقارئ . ولكنها معلومات مبعثرة بعثرة هذه العنوانات التي أسلفتها . مسوقة بطريقة بدائية في التأليف إذا قبلناها من مثل صاحب « تاريخ بغداد » و « خطط القرين »

و « تاريخ ابن الأثير » وسوام في الزمن القديم ، فلسنا نقبلها من مؤلف عربي في القرن العشرين ، نطلب منه أن يخطو خطوة وراء « المعلومات » المتناثرة ، خطوة التنسيق الفني ، وخطوة « التشخيص » والاحياء .

أقول : « التشخيص » وهو أفضل مناهج الكتابة عن « المدن » في هذا الأوان . فالمدينة يجب أن يكتب عنها كما يكتب عن « الشخص » الحي ، والشخص الحي وحدة تنمو كاملة بمرور الأيام ، ولا تنمو أجزاء وتفاريق . ولا ينمو جسم « الشخص » الحي وحده ، وينمو عقله وحده ، وتنمو نفسه وحدها . وإذا تحدثنا عنه فلسنا نبدأ بنموه الجسمي فتحدث عنه من مولده إلى وفاته . ثم نكر راجعين إلى عقله من البدء للنهاية . ثم نكر للمرة الثالثة إلى نفسه على التوالي . إنما نحن نتناول مراحل حياته فنسجل مظاهر النمو في كل قواه التي لا تفصل ولا تتجزأ ، والتي يموت الكائن الحي فيه إذا نحن فصلناها وجزأناها !

وتاريخ حياة « المدن » كتاريخ حياة « الأشخاص » لا ينفصل فيه النمو السياسي عن النمو العمراني عن النمو العقلي عن النمو الفني . إنما يسير هذا كله وحدة لا تتجزأ في المرحلة الواحدة ، وتسير المراحل المتتالية متواصلة كالأمشاج ، متفاعلة كالعناصر المختلفة في المزاج .

يجب أن تطالعني « دمشق » أو تطالعني « بغداد » بنية حية تبدأ صغيرة ، ثم تنمو وتنمو ، ثم تتعاقب عليها الأحداث ، فتترك آثارها في هذه البنية الحية ، التي لا تنفصل ذراتها ، لأنها لا تزال على قيد الحياة .

يجب أن يجتهد المؤلف في « إحياء » هذه المدينة ، حتى تبرز لي شخصية متماسكة حية تعاطفي وأعاطفها ، وحتى أساير خطاها في الزمن بقلب جياش يطامع منها على ضمير منفعل ، وحركة مثيرة ؛ أو على حسن خامد وغفوة هامدة ، أو على صراع مع الأحداث والأيام ، تواجهه بقلب الكائن الحي ، الذي يضطرب وينبض للأحداث والأيام .

فأين هذا كله من كتابي « دمشق » و « بغداد » !



تبقى الموازنة بين الكتابين في دائرتيها المتواضعة ! وكثيرون من الناس يشفقون من الموازنة بين الأحياء ؛ وينصحون لي بالكف عن هذه الموازنات التي تثير الغيرة والخصومات !

وأنا لا أؤمن بهذه النصائح التي تنشأ من « تقاليد الصالونات » تلك التقاليد الناعمة الرقيقة ، التي لا يمكن أن تبرا من الجبن والنفاق . في الوقت الذي تبرا من أعظم عناصر الحيوية : الحم والحماة !

كتاب « دمشق » أدم وأثنى من كتاب « بغداد » والتاسك بين مباحثه المتفرقة أدق وأعمى . ونفس المؤلف فيه أقوى وأطول . وقد عرف المؤلف حدود المجال الذي يضطر فيه فليزج بنفسه في مباحث « كبيرة » لم يتبأ لها في هذه الحدود ، مثال ذلك ما زج بنفسه فيه مؤلف كتاب « بغداد » من الحديث عن خصائص الشعر البغدادي . ذلك الموضوع الخطر الذي يحتاج الحديث عنه إلى فطرة موهوبة ، وإلى بحث كذلك عميق ، فلم يزد فيه على الملخصات المدرسية المعروفة من ذلك قوله :

« والناقد البصير مضطر إلى الاعتراف بما لشعراء بغداد النابتين فيها ، والطارئين عليها من الفضل على الشعر في تنوع أغراضه ، وابتكار البارع من معانيه وأخيلته ، ونشر الآراء الحرة والمذاهب الجديدة ، والبراعة في رسم الصور المبكرة في الأوصاف وغيرها ، كما أنه عليهم تقع تبعه إذاعة الزندقة والتشكيك في العقائد ، والاسترسال وراء الأهواء . وهم أول من فتح باب الغزل في الذكر ، أو — على الأقل — هم أول من وسع هذا الباب ، وأغرقوا أينما إغراق . كما أنهم أول من وسع باب المحون وغلوا فيه غلواً أتمتتكرة الطباع السليمة والنفوس المستقيمة ، ولم يكتروا بما يتقيد به المؤمنون من كرائم الخلال ، ومحامد الخصال ،

وأكثر الندفعين في هذه المسالك من الموالي الذين لم يملأ الايمان صدورهم ، ولا ارتاحت إلى الدين عقولهم ، من أمثال بشار بن برد ، وحماد عجرد ، وحسين بن الضحاك ، وأبي دلالة . . . الخ » ثم يجمع ما جد من الشعر في نقط كالنقط المدرسية في مذكرات التلاميذ :

- ١ - الركون إلى أنيس من الألفاظ وهجر الغريب الخوشي .
 - ٢ - الاكثار من الألفاظ الدخيلة ، ولا سيما الدالة على أصناف الخمر ، وضروب الأزهار وأصناف الأطعمة .
 - ٣ - استعمال مصطلحات العلوم التي كثرت في هذا العصر .
 - ٤ - الاهتمام بالمحسنات البديعية اللفظية منها والمعنوية كالجناس والتورية ورد المعجز على الصدر والطباق . وأكثر الشعراء ولماً بهذه المحسنات مسلم بن الوليد ، وأبو تمام ، وعبد الله بن المعتز .
 - ٥ - الميل إلى سلامة التراكيب وانسجامها مع الاحتفاظ ببجالة الأسلوب وظهور المعنى .
- وعلى النسق نفسه يسرد ماجد في « معان الشعر وأخيلته » وما جد في « أغراضه وفنونه » .
- واعتقد أن الكتابة على هذا النحو لا تصلح لغير التلاميذ .
- وبعد في الكتابين كما قلت معلومات مفيدة في اختصار ينفع المتزود العجلان ، ولكن هذه المعلومات كان يمكن أن تستحيل لبنات متماسكة في بناء الكتابين لو سار المؤلفان الفاضلان على منهج « التشخيص » والاحياء الذي أسلفنا بيان خصائصه .
- وإذا كان للنقد وظيفة فليست وظيفته هي تغيير طبائع المؤلفين الخلوقة ولا زيادة طاقاتهم المحدودة . ولكن وظيفته أن يوجه الأنظار إلى المنهاج الأقوم ليسلكه من يملك الطبيعة ومن يطبق السلوك فيه .

الفهرس

ص ٣	إهداء
ص ٤	وظيفة النقد
ص ١٠	في أصول النقد
	النقد والفن . طريقة الأداء في الفن . الصور والظلال في الفن
ص ٤١	في عالم الشعر
	الوعي في الشعر . النفس الانسانية في الشعر العربي . الطبيعة في الشعر العربي . نفحات من فارس . العقاد الشاعر
ص ١٠٣	في عالم القصة والرواية
	على هامش السيرة أحلام شهرزاد . شجرة البؤس : طه حسين بيجماليون . الرباط المقدس : لتوفيق الحكيم إبراهيم الثاني : المازني الرواية الشعرية بين شوقي وعزيز أباظة . العباسة : عزيز أباظة مسارق النار : خليل هنداوي خان الخليلي : نجيب محفوظ مليم الأكبر : عادل كامل بنت الشيطان : محمود تيمور قنديل أم هاشم : يحيى حقي همزات الشيطان : عبد الحميد جودة السحار

في النفس والعالم

ص ١٩٩

- البيادر : ميخائيل نعيمة
أومن بالانسان : عبد المنعم خلاف
سندباد عصري : حسين فوزي
العناصر النفسية في سيامة الرب : شفيق جبري

في البحوث والدراسات

ص ٢٤٤

- على هامش التاريخ المصري القديم : عبد القادر حمزة
أنطون الجليل الصحافي والأديب والناقد . شوقي . : أنطون الجليل
دفاع عن البلاغة : الزيات
بين الفلسفة والأدب : علي أدهم

في التراجم والتاريخ

ص ٢٩٧

- دراسة الشخصيات بين العقاد وهيكل وطه . شاعر الغزل : السفاد
محمد علي الكبير : شفيق غربال
من شعراء المجون : بشار وأبو نوليس / المازني . عبد الرحمن صدقي .
عبد الحليم عباس)
المدينتان : دمشق وبغداد : محمد كرد علي . وطه الراوي

بصدر عن دار الشروق

في شرعية قانونية كاملة

مكتبة الاستاذ سيد قطب

- | | |
|---------------------------------|----------------------------------|
| دراسات إسلامية | * في ظلال القرآن |
| * نحو مجتمع إسلامي | * مشاهد القيامة في القرآن |
| * في التاريخ فكرة ومنهاج | * التصوير الفني في القرآن |
| * تفسير آيات الربا | * الإسلام ومشكلات الحضارة |
| * تفسير سورة الشورى | * خصائص التصور الإسلامي ومقوماته |
| * كتب وشخصيات | * النقد الأدبي أصوله ومناهجه |
| * المستقبل لهذا الدين | * مهمة الشاعر في الحياة |
| * معركتنا مع اليهود | * هذا الدين |
| * معركة الإسلام والرأسمالية | * السلام العالمي والإسلام |
| * العدالة الاجتماعية في الإسلام | * معالم في الطريق |

مكتبة الاستاذ محمد قطب

- | | |
|-----------------------------|---|
| * قبسات من الرسول | * الإنسان بين المادية والإسلام |
| * شبهات حول الإسلام | * منهج الفن الإسلامي |
| * جاهلية القرن العشرين | * منهج التربية الإسلامية (الجزء الأول) |
| * دراسات قرآنية | * منهج التربية الإسلامية (الجزء الثاني) |
| | * معركة التقاليد |
| تحت الطبع | |
| * كيف نكتب التاريخ الإسلامي | * في النفس والمجتمع |
| * المستشرقون والإسلام | * التطور والثبات في حياة البشرية |
| * مفاهيم ينبغي أن تصحح | * دراسات في النفس الإنسانية |
| | * هل نحن مسلمون |

من كتب دار الشروق الإسلامية

- مصحف الشروق المفسر المبسر
مختصر تفسير الإمام الطبري
تحفة المصاحف وقمة التفاسير
في أحجام مختلفة وطبعات منفصلة لبعض الأجزاء
- تفسير القرآن الكريم
الإمام الأكبر محمود شلتوت
الإسلام عقيدة وشريعة
الإمام الأكبر محمود شلتوت
- الفتاوى
الإمام الأكبر محمود شلتوت
من توجهات الإسلام
الإمام الأكبر محمود شلتوت
- إلى القرآن الكريم
الإمام الأكبر محمود شلتوت
الوصايا العشر
الإمام الأكبر محمود شلتوت
- المسلم في عالم الاقتصاد
الأستاذ مالك بن نبي
أنبياء الله
الأستاذ أحمد بهجت
- نبي الإنسانية
الأستاذ أحمد حسين
ربانية لا رهبانية
أبو الحسن علي الحسيني الندوي
- الحجة في القراءات السبع
تحقيق وتقديم الدكتور عبد الغال سالم مكرم
- الفكر الإسلامي بين العقل والوحي
الدكتور عبد الغال سالم مكرم
على مشارف القرن الخامس عشر الهجري
الأستاذ إبراهيم بن علي الوزير
- الرسالة الخالدة
الأستاذ عبد الرحمن عزام
محمد رسولاً نبياً
الأستاذ عبد الرزاق نوفل
- مسلمون بلا مشاكل
الأستاذ عبد الرزاق نوفل
الإسلام في مفترق الطرق
الدكتور أحمد عروة
- العقوبة في الفقه الإسلامي
الدكتور أحمد فتحي بهنسي
موقف الشريعة من نظرية الدفاع الاجتماعي
الدكتور أحمد فتحي بهنسي
- الجرائم في الفقه الإسلامي
الدكتور أحمد فتحي بهنسي
مدخل الفقه الجنائي الإسلامي
الدكتور أحمد فتحي بهنسي
- القصاص في الفقه الإسلامي
الدكتور أحمد فتحي بهنسي
الدية في الشريعة الإسلامية
الدكتور أحمد فتحي بهنسي
- الإمراء والمعراج
فضيلة الشيخ متولي الشعراوي

القضاء والقدر

فضيلة الشيخ متولي الشعراوي

قضايا إسلامية

فضيلة الشيخ متولي الشعراوي

التعبير الفني في القرآن

الدكتور بكري الشيخ أمين

أدب الحديث النبوي

الدكتور بكري الشيخ أمين

الإسلام في مواجهة الماديين والملحدين

الأستاذ عبد الكريم الخطيب

اليهود في القرآن

الأستاذ عبد الكريم الخطيب

أيام الله

الأستاذ عبد الكريم الخطيب

مسلمون وكفى

الأستاذ عبد الكريم الخطيب

الدعوة الوهابية

الأستاذ عبد الكريم الخطيب

قال الأولون - أدب ودين

الأستاذ السيد أبو ضيف المدني

قل يا رب

الأستاذ السيد أبو ضيف المدني

الإيمان الحق

المستشار علي جريشة

الجديد حول أسماء الله الحسنى

الأستاذ عبد المغني سعيد

الجائز والممنوع في الصيام

الدكتور عبد العظيم المطعني

مناسك الحج والعمرة في ضوء المذاهب الأربعة

الدكتور عبد العظيم المطعني

أيها الولد المحب

الإمام الغزالي

الأدب في الدين

الإمام الغزالي

شرح الوصايا العشر

للإمام حسن البنا

القرآن والسلطان

الأستاذ فهمي هويدي

خفايا الإسرائء والمعراج

الأستاذ مصطفى الكيك

الخطابة وإعداد الخطيب

الدكتور عبد الجليل شلي

تأريخ القرآن

الأستاذ إبراهيم الأبياري

الإسلام والمبادئ المستوردة

الدكتور عبد المنعم النمر

سلسلة أعلام الإسلام ١٦/١

سلسلة أهل البيت ٦/١

إسهام علماء المسلمين في الرياضيات

تأليف الدكتور علي عبد الله الدفّاع

تعريب وتعليق الدكتور جلال شوقي

مراجعة الدكتور عبد العزيز السيد

الخبر الواحد في السنة والتراث وأثره في الفقه

الإسلامي

الدكتورة سهير رشاد مهنا

الأديان القديمة في الشرق

دكتور رؤوف شلي

مطابع الشروق

بكرات : ص : سب : ٨٠٦٤ - هاتف : ٣١٥٨٤٩ - ٣١٥١٠١ - ورقية : الشروق - تنكس : SHOROK 20175 LE
القاهرة : ١٦ شارع جواد حسي - هاتف : ٧٧٤٨١٤ - ٧٧٤٥٧٨ - ورقية : شروق - تنكس : SHROK UN 93091

مكتبة سبّ قطاب

في ظلال القرآن
العدالة الاجتماعية في الإسلام
خصائص التصور الإسلامي ومقوماته
النقد الأدبي أصوله ومناهجه
كتب وشخصيات
الإسلام ومشكلات الحضارة
التصوير الفني في القرآن
مشاهد القيامة في القرآن
معركتنا مع اليهود
تفسير سورة الشورى
تفسير آيات الربا
دراسات إسلامية
السلام العالمي والإسلام
معركة الإسلام والراسمالية
في التاريخ فكرة ومنهاج
معالم في الطريق
هذا الدين
المستقبل لهذا الدين
نحو مجتمع إسلامي